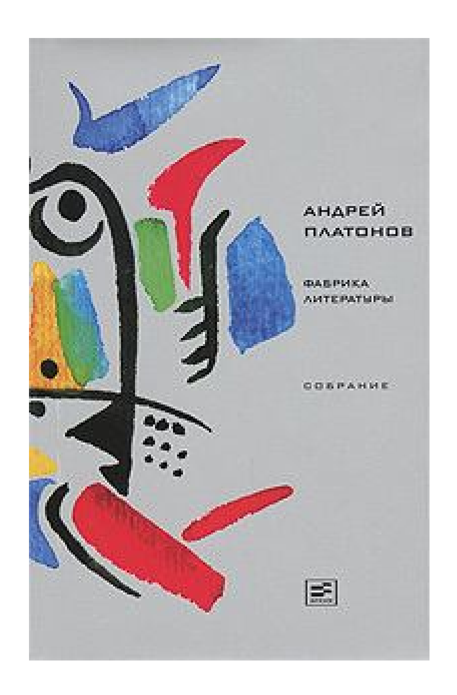
Андрей Платонович Платонов
Том 8. Фабрика литературы

Собрание сочинений – 8



«Собрание сочинений»: Время; Москва; 2011
ISBN 978-5-9691-0481-5

Аннотация

Перед вами — первое собрание сочинений Андрея Платонова, в которое включены все известные на сегодняшний день произведения классика русской литературы XX века.

В этот том вошла литературная критика и публицистика 1920-1940-х годов.

К сожалению, в файле отсутствует часть произведений.

Андрей Платонович Платонов
Собрание сочинений
Том 8. Фабрика литературы

Литературная критика

Об искусстве (Из дневника)

[текст отсутствует]

Достоевский

[текст отсутствует]

Ответ редакции «Трудовой Армии» по поводу моего рассказа «Чульдик и Епишка»

[текст отсутствует]

Поэзия рабочих и крестьян

[текст отсутствует]

Культура пролетариата

[текст отсутствует]

Пролетарская поэзия

Историю мы рассматриваем, как путь от абстрактного к конкретному, от отвлеченности к реальности, от метафизики к физике, от хаоса к организации.

Вся сила человека в том, что он более соответствует действительности, он глубже проник в тайну материи, чем мир животных.

От неопределенности, от тумана веры и фантазии мы переходим к науке, к дисциплине во всей жизни, соответственно требованиям сковывающей нас природы и соответственно своей внутренней необходимости — желанию.

Спасение не внутри нас, а вне нас — вот что мы узнали в последнее время. Все проникновеннее, все внимательнее мы вглядываемся в мир, которого раньше не знали и теперь еще не узнали. Мы знали только мир, созданный в нашей голове. От этого мы отрекаемся навсегда. Мы топчем свои мечты и заменяем их действительностью. Если бы мы оставались в мире очарованными, как дети, игрою наших ощущений и фантазии, если бы мы без конца занимались так называемым искусством, мы погибли бы все. И мы погибнем, если пойдем по этому пути.

История есть путь к спасению через победу человека над вселенной. И мы идем к бессмертию человечества и спасению его от казематов физических законов, стихий, дезорганизованности, случайности, тайны и ужаса.

Конечная наша станция — постижение сущности мира. Пусть нас не разубеждают в этом: мы сильно хотим познать все до конца, и с нас довольно этого желания, чтобы не поверить никакому шкурнику мысли.

Путь человечества в смысле его деятельности — от отвлеченности к конкретности, от так наз. духа к так наз. материи. Мы ненавидим всякие понятия, даже понятие материи. Для нас ценны не наши представления, а вещи. Под материей мы разумеем сумму явлений действительности.

До сих пор миром мы называем наше представление о мире. Теперь мы переходим к тому, чтобы миром называть не наше чувство мира, а самый мир.

Этот переход лежит через сознание. Прежде чем ближе подойти к миру, увидеть, во сколько он прекраснее нашей мысли о нем, мы должны сами измениться. Сущность человека должна стать другой, центр внутри его должен переместиться.

Это предварительное изменение глубокой души человечества перед его сближением с действительным миром нами найдено. И хотим ли мы или не хотим, — революция внутри человека произойдет, человек изменится. Причина этого изменения лежит в самой действительности, вне человека.

Сознание, интеллект, — вот душа будущего человека, которая похоронит под собой душу теперешнего человека — сумму инстинктов, интуиции и ощущений. Сознание есть

симфония чувств.

Как это произойдет и почему — я писал и говорил в другом месте.

Самый большой переворот, который несет с собою царство сознания, в том, что вся история до сознания была творчеством блага, и ради блага человек жертвовал всем.

Истина была ценностью настолько, насколько она служила благу и сама была благом.

Скоро будет не то: не благо будет сидеть верхом на истине, а истина подчинит себе благо. Потому что наше благо будет в истине, какая бы она ни была. Пусть будет истина гибелью, все равно — да здравствует!

Только истина есть стихия сознания. (До сих пор истина шла на пристяжке у блага, теперь благо пойдет на пристяжке у истины.)

Мы не жалеем себя и не ценим, мы ищем только объективной ценности. Если такой ценности нет — ее надо создать. В этом задача искусства. Искусство есть творчество объективной безотносительной ценности, несравнимой ни с чем и не взвешенной ни на каких весах.

Искусство есть такая сила, которая развяжет этот мир от его законов и превратит его в то, чем он сам хочет быть, но чем он сам томится и каким хочет его иметь человек.

Наука есть искание объективного поля наблюдения, чтобы с точки, стоящей вне мира, увидеть настоящее лицо и сущность вселенной.

Цель искусства — найти для мира объективное состояние, где бы сам мир нашел себя и пришел в равновесие, и где бы нашел его человек родным. Точнее говоря, искусство есть творчество совершенной организации из хаоса.

Точка объективного вне относительного наблюдения совпадает с центром совершенной организации. Только отойдя от мира и от себя, можно увидеть, что есть все это и чем хочет быть все это.

Наука и искусство в своих высших состояниях совпадают, и они там есть одно.

Только несовершенное исследование и несовершенное творчество находятся в разных местах. Чем выше, тем ближе эти линии сходятся и, наконец, на неимоверной высоте они совпадают в одной точке, как две стороны угла совпадают в вершине.

Там исследование этого мира все равно, что творчество нового мира.

Вначале мы говорили об истории, как о пути от абстрактного к конкретному, от идеала вещи к самой вещи, какая она есть, от идеи к материи. А здесь мы все время говорим об истине. Но разве истина не отвлеченное понятие? Нет. Истины теперь хотят огромные массы человечества. Истины хочет все мое тело. А чего хочет тело, то не может быть не материальным, духовным, отвлеченным. Истина — реальная вещь. Она есть совершенная организация материи по отношению к человеку. Поэтому и социальную революцию можно рассматривать, как творчество истины.

Дальше: что же такое пролетарская поэзия и вообще искусство?

На этом вопросе поломали челюсти все, кто брался разрешить его.

Решать же его не нужно. Нужно взять готовый ответ пролетариата и не слушать интеллигенции.

Человечество становится все сильнее и сильнее. Его задачей является накопление мощи. Каждый момент его деятельности пропорционален наличию силы в человечестве.

В мире есть вещи, а в человеке есть образы, эхо этих вещей, условные символы явлений.

В таком деле, как искусство, где человек стремится свободно переустроить мир по своему желанию, начинать работу прямо с материи, стремиться без предварительной подготовки изменить действительность до наших дней было не по силам человечеству.

Это было не пропорционально его силам: ее было накоплено еще недостаточно.

Поэтому человечество и принялось за организацию, за приспособление к своей внутренней природе нематериальных вещей, не действительности, а только образов, символов этих вещей, напр. слов.

Слово надо считать трехгранным символом действительности.

У него есть три элемента: идея, образ и звук. Такой треугольник и рисует нам какую-нибудь вещь из действительности. Нет слова без одновременного слияния этих трех элементов, — они только бывают в разных процентных сочетаниях: иногда пересиливает идея, иногда звучность, иногда образ. Но всегда три элемента бывают вместе. Слово не мыслимо без них. Все попытки создания поэтической школы на преобладании одного какого-нибудь элемента слова не могут иметь успеха: для этого надо прежде всего изменить сущность, природу слова, построив его на одном элементе.

Но слово тогда получится неимоверно бледное, сумрачное и будет только неясным образом явления, которым оно сотворено. А слово и так очень глухое эхо действительности.

Если мы рассмотрим эти три элемента — идею, образ, звук — то увидим, что по своей первой сущности они одно и тоже. Только в произведениях среднего качества их можно различать, — на вершинах творчества они сливаются и не различимы. Такое трехгранное строение слова — дело чувств, а не необходимости. В крайнем своем напряжении все чувства сливаются и превращаются в сознание, в мысль. Так и тут: слово в крайнем своем выражении, при бесконечной энергии не имеет элементов, — оно однородно. Анализ трех элементов также показывает их родство. Ведь, идея есть только глубочайший и последний поддонный образ вещи, а образ — поверхностная идея. Звук же есть тот же образ, приспособленный для специального ощущения организма — слуха.

Надо стремиться к синтезу элементов слова, тогда оно получает величайшую ценность и по своей энергии становится близким к действительности.

Люди пересоздают природу сообразно своим желаниям, т. е. внутренней необходимости. В этом сущность всякого искусства. Но они начали не прямо с переустройства самой действительности, а с более легкой, с более посильной работы, — с переустройства символов, образов, теней этой действительности, напр., со слов.

Организация символов природы слов, сообразно желанию, внутренней необходимости, — вот что есть поэзия пролетарской эпохи.

Рядом с организацией символов действительности шла работа и по организации, по преображению самой действительности, самой материи. Но это именно была работа, а не искусство, — настолько слаба она была и еще не соответствовала силам людей и настолько жалки были ее результаты.

Поэзия после пролетарской эпохи будет не организацией символов, призраков материи, а организацией самой материи, изменением самой действительности.

Пролетарская поэзия есть преображение материи, есть борьба с действительностью, бой с космосом за его изменение соответственно внутренней потребности человека.

Наша поэзия есть действительное, а не мысленное преображение вселенной, отвечающее свободному желанию, т. е. внутренней необходимости человечества.

Принцип истории, принцип перехода от отвлеченного к конкретному, от головного к настоящему тут выдержан до конца.

Пролетарское и коммунистическое человечество это не человечество капитализма: оно в тысячи раз сильнее последнего, и ему будет по силам переход от легкой работы над духом, над призраком действительности к неимоверному труду над самой действительностью.

Конечно, и образ действительности, как слово, есть часть действительности, но это поверхность действительности, а мы спускаемся в ее недра, и труд, напряжение наше безмерно возрастают.

Работа пролетариев над материей в мастерских может быть названа началом пролетарского искусства. Но настоящее полное пролетарское искусство только идет. Оно придет, когда человек станет волшебником материи, когда природа будет звучать голубой музыкой в его неустанных руках, когда он из раба действительности станет господином, влюбленным в свою работу.

Сейчас мы во многом только приспособляемся к природе, изменяя свои сокровенные желания, где поперек им встают гранитные законы.

Сейчас мы убого, по-нищенски работаем в своих мастерских со слабыми машинами

над организацией материи. Вот когда мы построим такие чудесные машины, которые будут разумнее человека в своем творчестве, для которых не будет существовать непреодолимых сопротивлений и законов, которые будут играть бесконечно покорной природой, как веселый ребенок, — вот тогда будет пролетарское всечеловеческое неимоверно прекрасное искусство.

Мы только подходим к нему.

Изобретение машин, творчество новых железных, работающих конструкций, — вот пролетарская поэзия.

Раньше мы сковывали в тиски чувства, слова и называли это ритмом. Теперь мы сковываем материю в тиски сознания, и это есть ритм пролетарской поэзии.

Каждая новая машина — это настоящая пролетарская поэма. Каждый новый великий труд над изменением природы ради человека — пролетарская, четкая, волнующая проза. Величайшая опасность для нашего искусства — это превращение труда — творчества в песни о труде.

Электрофикация — вот первый пролетарский роман, наша большая книга в железном переплете. Машины — наши стихи и творчество машин — начало пролетарской поэзии, которая есть восстание человека на вселенную ради самого себя.

Вечер Некрасова в Коммунистическом университете

[текст отсутствует]

Горький и его «На дне»

[текст отсутствует]

Симфония сознания
(Этюды о духовной культуре современной Западной Европы)

[текст отсутствует]

Фабрика литературы
(О коренном улучшении способов литературного творчества)

Искусство, как потение живому телу, как движение ветру, органически присуще жизни. Но, протекая в недрах организма, в «геологических разрезах», в районах «узкого радиуса» человеческого коллектива, искусство не всегда социально явно и общедоступно. Вывести его, искусство, из геологических недр на дневную поверхность (и прибавить к нему кое-чего, о чем ниже) — в этом все дело…

Говорят — пиши крепче, большим полотном, покажи горячие недра строительства новой эпохи, нарисуй трансформацию быта, яви нам тип человека нового стиля с новым душевным и волевым оборудованием. И так далее и все прочее. У писателя разбухает голова, а количество мозгового вещества остается то же (образуется т. ск., вакуум). Он видит полную справедливость этих умных советов, признает целесообразность этих планов и проектов, а кирпичей для постройки романа у него все-таки нет.

Искренние литераторы отправляются в провинцию, на Урал, в Донбасс, на ирригационные работы в Туркестане, в совхозы сельтрестов, на гидроэлектрические силовые установки, наконец, просто становятся активистами жилтовариществ (для вникания в быт, в ремонт примусов, в антисанитарию квартир и характеров, в склочничество и т. д.).

Писатель распахивает душу, — вливайся вещество жизни, полезная теплота эпохи — и превращайся в зодчество литер, в правду новых характеров, в сигналы напора великого класса.

Бродит этот человек чужеземцем по заводам, осматривает электрические централи, ужасается обычному, близорукий на невнятно великое, потом пишет сантиментально, преувеличенно, лживо, мучаясь и стеная о виденных крохах и ошурках жизни, сознавая потенциальное существование больших караваев высокой питательности. Получаются разъездные корреспонденции, а не художество. Получается субъективное философствование «по поводу», а не сечение живого по «АВ» с проекцией плоскости сечения в неминуемую судьбу этого «живого». А чтобы сечь живое, нужно его иметь, и иметь не в себе (в себе имеешь одного себя), а перед собой.

Современные литературные сочинения имеют два вида: либо это диалектика авторской души в социальной оправе (по-моему, Бабель, Сейфуллина и нек. др.), либо одни честные натужения на действительно социальный роман (диалектика событий) — искреннейшее желание ребенка построить в одиночку, в углу автобус, сделать из чугуна для щей паровую машину и т. д., — и так сделать, чтобы люди сказали: вот молодец, хорошо изготовил автобус, лучше Лейлянда!

Лейлянд — жизнь, ребенок с чугунком — писатель. Нам же нужна в литературе диалектика социальных событий, *звучащая как противоречие живой души автора* .

Смотрите, куда ушла электротехника, гидравлика, авиация, химия, астрофизика… Люди примерно те же, что и десять лет назад, а делают они лучшие вещи, чем их предки.

Куда ушла литература от Шекспира по качеству? Конечно, сейчас пишут о слесарях, а не о сыновьях королей, но это, т. ск., «количественный» признак, а не качественный: Шекспир удовлетворительно писал бы и о слесарях, если бы был нашим современником.

Литература никуда не ушла: садится за стол писатель и пишет, располагая лишь самим собой со своими внутренностями. Все дисциплины, особенно знания, умеют использовать нарастающие объективные факторы — свой опыт и чужую потребность, — умеют реформировать этими факторами субъективные способы деятельности, а литераторы ничего не умеют, как некие осколки первобытного человечества. Литераторы до сих пор самолично делают автомобили, забыв, что есть Форд и Ситроэн.

Шпенглера у нас не любят (и есть за что), но в одном он был прав: в сравнении количества ума и знания, циркулирующего на собрании промышленников и на собрании литераторов, — в сравнении не в пользу литераторов. Это верно, и не спрячешься от этого. Побеседуйте с каким-нибудь инженером, большим строителем и организатором, а затем поговорите с прославленным поэтом. От инженера на вас пахнет здоровый тугой ум и свежий ветер конкретной жизни, а от поэта (не всегда, но часто) на вас подует воздух из двери больницы, как изо рта психопата.

Надо создать способы литературной работы, эквивалентные современности, учтя и органически вместив весь опыт истекшего. Необходимо, чтобы методы словесного творчества прогрессировали с темпом Революции, если не могут с такой скоростью расти люди.

А литераторы делают ставку на людей, на «талант», ничего не делая для изобретения новых методов своей работы, в которых и схоронены все злые собаки нашего бессилия перед охватившей нас Историей. Мы живем сейчас перед эпохой почти безответными, мямля, поелику возможно, благо есть инерция издательской промышленности.

Теперешний токарь, *благодаря новому методу — усовершенствованному станку (которого не было сто лет назад) делает качеством лучше и количеством больше в десять раз* , против своего деда, у которого не было *такого* станка. Хотя этот токарь, наш односельчанин по эпохе, как человек, как «талант», м. б. и бездарнее и вообще дешевле своего деда. Все дело в том, что у деда *такого* , как у внука, станка не было.

Если бы то же случилось и в литературе, то современный писатель писал бы лучше и больше Шекспира, будучи 1% от Шекспира по дару своему.

Надо изобретать не только романы, но и методы их изготовки. Писать романы — дело писателей, изобретать новые методы их сочинения, коренным образом облегчающие и улучшающие работу писателя и его продукцию, — дело критиков, это их главная задача,

если не единственная. До сих пор критики занимались разглядыванием собственной тени, полагая, что она похожа на человека. Это не то так, не то нет, это подобие критику, а не равенство ему.

Критик должен стать строителем «машин», производящих литературу, на самих же машинах будет трудиться и продуцировать художник.

Вот был Фурманов, жила Рейснер — они правильно прощупывали то, что должно быть: они, живя, борясь, странствуя, получали дары жизни и ими возвратно одаряли литературу, тонко корректируя получаемые дары своей индивидуальной душой, без чего не может быть настоящего искусства. Искусство получается в результате обогащения руд жизни индивидуальностью художника. Фурманов был военным политработником, Рейснер революционеркой, странницей, а *потом* они уже были писателями.

Чехов имел приемником жизни записную книжку, Пушкин работал в архивах, Франс проповедовал ножницы вместо пера, Шекспир (несомненно, не актер Шекспир, а лорд Ретленд) широко пользовался мемуарами своего родного круга — аристократии.

Я поясняю, я не сторонник, а противник «картинок с натуры», протоколов жизни и прочего, — я за запах души автора в его произведениях и, одновременно, за живые лица людей и коллектива в этом же произведении.

С заднего интимного хода душа автора и душа коллектива должны быть совокуплены, без этого не вообразишь художника. Но литература — социальная вещь, ее, естественно, и должен строить социальный коллектив, лишь при водительстве, при «монтаже» одного лица — мастера, литератора. У последнего, конечно, большие права и возможности, но строить роман он должен из социального съедобного вещества. Так оно и есть, скажут, слово ведь социальный элемент, событие — также, движение характера — тоже (оно вызвано общественной первопричиной).

Да, но слово лишь социальное сырье, и чрезвычайно податливое и обратимое.

Но зачем пользоваться сырьем, когда можно иметь *полуфабрикаты* ? От полуфабриката до фабриката ближе путь, чем от сырья, нужно затратить меньшее количество сил и экономию на количестве можно превратить в качество.

Современный литератор преимущественно пользуется социальным сырьем, изредка полуфабрикатом.

Что такое «полуфабрикат»?

Мифы, исторические и современные факты и события, бытовые действия, запечатленная воля к лучшей судьбе, — все это, изложенное тысячами безымянных, но живых и красных уст, сотнями «сухих», но бесподобных по насыщенности и стилю ведомственных бумаг, будут полуфабрикатами для литератора, т. к. это все сделано ненарочно, искренно, бесплатно, нечаянно — и лучше не напишешь: это оптимум, это эквивалент в 100% с жизнью, преломленный и обогащенный девственной душой. «Полуфабрикатами» также могут быть и личные происшествия с автором, насколько это действительные, и стало быть, искренние непорочные факты. Ведь искусство получается не само по себе, не объективно, а в результате сложения (или помножения) социального, объективного явления с душой человека («душа» есть индивидуальное нарушение общего фона действительности, неповторимый в другом и неподобный ни с чем акт, только поэтому «душа» — живая; прошу прощения за старую терминологию — я вложил в нее иное новое содержание).

«Душа» — в наличности, и часто в преизбыточном количестве и качестве. А литература наша все же не очень доброкачественна, — стало быть, нехватка в стороннем, внешнем, социальном материале, во втором слагаемом, в «полуфабрикатах». Но объективно этот материал имеется в чудовищных количествах, почему же его субъективно не хватает писателю? Потому что нет «товаропроводящей» сети, нет методов уловления и усвоения социального материала. Социальный материал может быть только уже литературным полуфабрикатом, поскольку свежие губы народа редко изрекают междометия или формулируют понятия, а дают явлениям некоторый конкретно-словесный образ, поскольку

происходит чувственно-ассоциативная реакция, поскольку народ — живой человек.

Перехожу к конкретным примерам. Я сделал так (меня можно сильно поправить). Купил кожаную тетрадь (для долгой носки). Разбил ее на 7 отделов — «сюжетов» с заголовками: 1) Труд, 2) Любовь, 3) Быт, 4) Личности и характеры, 5) Разговор с самим собой, 6) Нечаянные думы и открытия и 7) Особое и остальное. Я дал самые общие заголовки — только для собственной ориентации. В эту тетрадь я неукоснительно вношу и наклеиваю все меня заинтересовавшее, все, что может послужить полуфабрикатом для литературных работ, как то: вырезки из газет, отдельные фразы оттуда же, вырезки из много- и малочитаемых книг (которыми я особенно интересуюсь: очерки по ирригации Туркестана, колонизация Мурманского края, канатное производство, история Землянского уезда, Воронежской губ. и мн. др. — я покупаю по дешевке этот «отживший» книжный брак), переношу в тетрадь редкие живые диалоги, откуда и какие попало, записываю собственные мысли, темы и очерки, — стараюсь таким ежом кататься в жизни, чтобы к моей выпяченной наблюдательности все прилипало и прикалывалось, а потом я отдираю от себя налипшее — шлак выкидываю, а полуфабрикат — в кожаную тетрадочку.

Тетрадь полнится самым разнообразным и самым живым. Конечно, нужен острый глаз и чуткий вкус, а то насуешь в тетрадь мякину и лебеду вместо насущного хлеба. Затем я листаю вечером тетрадь, останавливаюсь на заинтересовавшей меня записи (иногда совпадающей с редакционно-общественной конъюнктурой; иногда это приходится «в такт» личному сердечно-умственному замыслу), беру ее за центр, за тему и работаю, идя по следующим записям и наклейкам (благо их такое множество и такое разнотравие): беру целые диалоги, описания улиц, воздуха, обстановки и прочих чудес — все по готовому, лишь слегка изменяя их, соответственно замыслу или своим способностям и связывая интервалы цементом из личного багажа. Получается сочинение, где лично моего (по числу букв) 5-10%, зато все мое душевное желание, зато весь мой «монтаж».

Монтаж, собственно, и позволяет чуять автора и составляет второе слагаемое всякого искусства интимно-душевно-индивидуальный корректив, указывающий, что тут пребывала некоторое время живая, кровно заинтересованная и горячая рука, работала личная страсть и имеется воля и цель живого человека.

Взятое из людей и народа, я возвращаю им же, обкатав и обмакнув все это в себя самого.

Ежели я имею запах — талант, а не вонь — чернильницу, меня будут есть и читать.

Надо писать отныне не словами, выдумывая и копируя живой язык, а прямо кусками самого живого языка («украденного» в тетрадь), монтируя эти куски в произведение.

Эффект получается (должен получиться) колоссальный, потому что со мной работали тысячи людей, вложивших в записанные у меня фразы свои индивидуальные и коллективные оценки миру и внедрившие в уловленные мною факты и речь камни живой Истории.

Теперь не надо корпеть, вспоминать, случайно находить и постоянно терять и растрачиваться, надсаживаясь над сырьем, медленно шествуя через сырье, полуфабрикат к полезному продукту, — нужно суметь отречься, припасть и сосать жизнь. А потом всосанная жизнь сама перемешается с соками твоей душевности и возвратится к людям еще более сочным продуктом, чем изошла от них. Если ты только не бесплодная супесь, а густая влага и раствор солей.

Я не проповедую, а информирую. У меня есть опыт, — я его молча демонстрировал — одобряли. Я сравнивал с прошлыми методами своей работы новый метод и ужасался. Теперь я пишу, играя и радуясь, а в прошлом иногда мучился, надувался и выдувал мыльные пузыри. Теперь мысль, возбужденная и возбуждающая, обнимается с чувством и сама делается горячей до физического ощущения ее температуры в горле, а раньше она плыла, как зарево, будучи сама заоблачной стужей.

Мне могут сказать: открыл Южную Америку! Это же обязан делать всякий умный писатель, и делает, дорогой гражданин! Не знаю — нет, по-моему, не делает: не вижу, поднимите мне веки! Может быть, изредка и пренебрежительно.

Это не так просто, и это нелегко — очень нелегко.

Надо всегда держать всю свою наблюдательность мобилизованной, зоркость и вкус должны быть выпячены, как хищники, надо всегда копаться на задворках и на центральных площадях в разном дерьме. Надо уметь чуять, как опытный татарин-старьевщик или мусорщик, где можно что найти, а где прокопаешься неделю и найдешь одно оловянное кольцо с руки давно погребенной старухи.

Может быть, это не дело литератора? Не знаю. Но это очень интересно и легко. Всегда держишь душу и сознание открытыми, через них проходит свежий ветер жизни, а ты его иногда слегка, а иногда намертвую, притормаживаешь, чтобы ветер оставлял в тебе следы.

Затем ночью, когда спят дети и женщины, не слышно хохота в коридоре, ты сидишь и «слесаришь», «монтируешь», что и как тебе по душе, — тебе легко и быстро пишется, и ты сам улыбаешься разговорам, городу, природе и скрытым мыслям, записанным в тетрадь, и ты сам нечаянно ею зачитываешься. Ты пишешь самые разнообразные вещи и упорно идешь в рост.

Откуда это у тебя? — спрашивают друзья. Ты только таинственно улыбаешься, а я раз сказал: да от вас же иногда. Ведь многие литераторы гораздо лучше рассказывают, чем пишут. Я сделал однажды опыт, и привел в одном рассказе разговор друга, он прочитал, обрадовался, но ничего не вспомнил (я чуть «перемонтировал»). Он не понимает до сих пор, что работа, дающая большие создания, требует небрезгливых рук и крохоборчества.

Сознаюсь, я написал таким способом только одно произведение, называется оно «Антисексус», и тетрадь я завел очень недавно. Поэтому похвалиться особенно нечем. Подтвердить новый способ и продемонстрировать что-нибудь, кроме вышеуказанного, тоже пока не могу. Но вы же видите, что я говорю правду.

Но это все еще литкустарничество.

Производство литературных произведений надо ставить по-современному — широко, рационально, надежно, с гарантированным качеством.

План такого литературного предприятия мне рисуется в следующем виде.

В центре предприятия стоит редакция (скажем, лит. ежемесячника) — коллектив литературных монтеров, собственно писателей, творящих произведения. Во главе редакции («сборочного цеха», образно говоря) стоит критик или бюро критиков, — бюро улучшений и изобретений методов литературной работы, также как во главе крупного машиностроительного, скажем, завода стоит сейчас конструкторское бюро.

Это бюро все время изучает процессы труда, копит и систематизирует опыт, изучает эпоху, читателя — и вносит реконструкции, улучшая качество, экономя и упрощая труд.

Это — последнее высшее звено литер. предприятия — его сборочный цех. Остальные «цеха» (отделы моей, скажем, кожаной тетради) находятся в стране, в теле жизни, это литкоры (термин не совсем подходящ — ну, ладно); причем труд их должен быть разделен и дифференцирован, чем детальнее, тем лучше.

Я бы сделал в СССР так. Имеем Всесоюзный или Всероссийский литературный журнал. В каждой национальной республике или области (потому что по этим линиям проходят сейчас водоразделы души, быта, истории и проч.), в каждом таком территориальном названии имеется сеть литкоров, причем каждый литкор, сообразно внутренней своей склонности, специализируется на каком-либо одном сюжете («труд», или «личности и характеры», или еще что), но не лишая себя работы по сбору живого материала и по другим сюжетам, если он того хочет.

В каждой нацреспублике или области должно быть не менее 7, примерно, литкоров (см. выше разделы тетради), но по одному и тому же сюжету может быть несколько литкоров. Может быть и так, что сюжет разбивается на несколько подсюжетов и каждый подсюжет обслуживается отдельным литкором. Напр., сюжет «труд» легко разъемлется на десятки подсюжетов: платина, руда, лесопромышленность и т. д. — в одном районе малого радиуса. Литкоры — это первичные цеха, куда поступают полуфабрикаты социальной природы и где они отбираются, сортируются и некоторым образом компануются. Затем от литкоров

материал поступает к национальному (или областному) литкору, наиболее опытному из литкоров, уже монтеру литературы, если литкоры — лишь квалифицированные «мастеровые».

От литкора требуется хищническая наблюдательность и зоркая способность обнаруживать и квалифицировать материал, залегающий в недрах подстилающей его жизни.

Но литкор может и не иметь отличительной способности литературн. монтера — уменья прибавить к полуфабрикату элемент индивидуальной души и так сорганизовать всю массу полуфабрикатов, чтобы получилось произведение, а не окрошка словес, фактов и девьей мечты.

Нац (обл) литкор должен иметь все качества литкора плюс тонкий и чуткий вкус и глубокое образование. Полученный от литкоров материал по отдельным сюжетам он сводит в одну тетрадь, очищая этот материал от всего неоригинального, нетипичного, а главное, неживого, явно бесценного для литературы. Однако в этом права нац (обл) литкора должны быть строго и узко ограничены, чтобы он не мог обесцвечивать и обезглавливать материал литкоров.

Такой центральный литкор должен работать «чуть-чуть», не править материал, а — или выбрасывать его целиком, или оставлять тоже целиком, не переставляя даже запятых. По настоянию литкора он должен материал оставлять. Нацлиткор должен особенно хорошо знать свой народ и родную литературу и должен давать советы и помощь литкорам (и в этом его главная работа).

Нац (или обл) литкор — это контрольный цех, браковочная лаборатория. Ничего своего в извлекаемое из жизни литкоры привносить не должны, давая, напр., диалог, вырезку или событие вживе и целиком. Для своих замечаний, дум и устремлений они могут писать в сюжетах (отделах) «Нечаянные думы» или «Особое и остальное», так и помечая в своих литературных письмах.

Нац (обл) литкор сведенный в единую тетрадь материал периодически пересылает в редакцию («сбор. цех») «на монтаж» — на творчество произведений.

Получается предприятие:

мастеровые «у станков» (литкоры),

цеховые мастера (нац-обл-литкоры),

монтеры (литераторы, сборщики произведений),

директора — инженеры (критики).

Можно, конечно, районировать, кроме системы нац-обл-литкоров, еще и иначе, потому что районы, хотя и населенные одной нацией или сложенные экономически однородно, могут оказаться слишком разнообразными по признакам, интересующим литературу; наконец, интересы литературы могут не совпасть с линиями экономики, хозяйства и пр.

Гонорар должен делиться примерно так:

50% — писателю, «монтеру»,

5% — критику, «бюро изобр. литер. методов»,

5% — нац-обл-литкору,

40% — литкорам — от каждого произведения, выпущенного данным литер. предприятием. Произведение выпускается под фамилией «монтера» и с маркой литературного предприятия.

Вот, скажут, развел иерархию и бюрократию. Это не верно, — это не иерархия, а разделение труда, это не бюрократия. а живая творческая добровольная организация сборщиков меда и яда жизни и фабрика переработки этих веществ.

Обиды не должны быть: материально в успехе заинтересованы все сотрудники литер. предприятия, а морально — каждый литкор может стать литмонтером при желании, способностях и энергии.

Я пока работаю в одиночку, кустарно (сам себе и «литкор» и «нац-кор» и т. д.), поэтому едва ли добьюсь таких разительных эффектов, которые бы сразу указали на преимущество предлагаемого метода.

Главная сила здесь, конечно, в «предприятии», в разделении труда, в охвате огромного количества человеческих личностей, масс и территорий, тысячью зорких глаз, многоголовым живым умом и чутким вкусом.

Но все же я попробую и результаты продемонстрирую, если позволит это тот печатный орган, куда я обращусь.

Это «лежачий» опыт, а я бы хотел сразу поставить его на ноги крупно, серьезно и бить на достойное нашего времени гигантское (только не по числу печатных листов) сочинение.

Но для этой организации нужна охота многих подходящих людей, а не одного нижеподписавшегося.

Может быть, мы приблизимся тогда к коренной реформе литературы (содержания, стиля и качества ее) и по-простому разрешим проблему коллективизации этой «таинственной» и нежной области, ликвидируем архаизм приемов и нравов литературного труда, сравняемся по разумности организации производства хотя бы с плохим заводом с. х. машин и орудий.

Очень прошу написать по этому поводу. Но — конкретно, по существу, избегая мелких придирок и щекотки, предлагая сытную насущность, а не корешки от ржи.

Против халтурных судей
(Ответ В. Стрельниковой)

[текст отсутствует]

Лепящий улыбку

В моей новой пьесе «Улыбка Джиоконды» я пытаюсь уйти от публицистики. Тема пьесы — искусство. Герой пьесы — скульптор, который «лепит улыбку», но встречает трудности в подыскании натуры. Скульптор ожидает приезда своей жены из двухлетней экспедиции, он ждет от жены при встрече той улыбки, которая ему будет нужна «как натура». Жена приезжает, но не улыбается. ... Он разбивает начатую скульптуру. Через несколько месяцев после этого случая скульптор — его имя Леонид Кедров — встречает свою жену со своим же другом, ее новым мужем. И здесь он видит на ее лице то, чего ему не хватало в его искусстве, — улыбку. Он понимает эту улыбку и чувствует, что он обязан возобновить работу и как художник воспроизвести эту улыбку, предназначенную для другого.

В. Соловьев («Советское искусство», № 40).

(Драма в 7 действиях с эпиграфом)

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Скульптор (Леонид Кедров, конечно: благородное, благозвучное и могущественное имя).

Его жена (научная, опытная женщина, член какой-то гносеологической экспедиции).

Его друг (творчески растущий писатель-очеркист).

Кухарка скульптора.

1-е действие. Разлука

Кедров

Итак, прощай, подруга моего искусства, —

Офелия, о нимфа,
Ты помяни меня в предгорьях Копет-Дага…

Жена

Прощай, мой львенок, рыжий, русый, —
Мой Микель-Анджело любимый,
Твори, дерзай,
В твоих руках священна глина с влагой!
Не объедайся, не болтай
И женщин не люби меня помимо.

Кедров

Как я привык питаться, спать, любить нормально!
Пищеваренье выйдет вон, когда тебя со мной не будет.
Но я надуюсь всей душой, творить я буду гениально…
А утром, в полдень, кто меня разбудит?!

Жена

Привыкнешь просыпаться сам…
О, Леонид, побудь же, наконец, социалистом!
Произведением же надо отплатить большевикам.
Нельзя же жить таким вот публицистом!

Кедров

Ах, публицистика, газетное, отраслевое —
Хлебозакупка и дожди — не помню что такое.
Но все равно, я больше им не буду!

Жена

Кем — им? Закупкой и дождем?..
О, дар мой божий, как тебя забуду!
Не обнимай меня так сильно: больно!

Кедров

Я ведь нечаянно, невольно, —
Твоей фигуры очерк
Мы еще раз сейчас возьмем!

Жена

Кто — вы?

Кедров

Искусство ваянья
И я!

Жена

Я не привыкла спать втроем.

Кедров

Ну, хорошо! Искусство обойдем,
Искусству про любовь я устно расскажу потом.
Теперь остались мы вдвоем…

Жена

Другое дело, Если тебе не надоело.
Однако, Леонид, ведь я же уезжаю…
Ну, не спеши, ведь это же порок!

Кедров

Таких пороков я не знаю:
Перед разлукою сладки пороки впрок!

2-е действие. Организация мировоззрения

Жена уехала в дальнюю, долгую экспедицию.
Кедров

Я в одиночестве науки прочитал,
И все понятно сразу стало.
Не знал я, например, что радио — металл[1],
Что гуано — лишь птичье кало…
Я думал гуано — роскошное манто!
Но все равно, из гуано
Наука скоро сделает пальто.
Все состоит из водорода,
Или из прочих темных пустяков,
Которые психуют как-то там
(Они же ведь природа,
Им деться некуда — закон таков!).
Но вот что мило мне:
Я скоро буду вечен!
Сейчас вся медицина в творческом огне,
От смерти человек теперь почти излечен!
Бессмертья накануне мы, —
Не вышло бы лишь в мире давки, —
Ведь ясно — все проблемы решены,
Осталась родинка да бородавка!
(Ученые немного смущены,
Что не дается им как раз лишь бородавка,

[1] Скульптор случайно ошибся: металл — не радио, а радий.

Тогда решили, кажется, лечить ее булавкой).
Блаженство наша жизнь, почти — игра!
Ну, что ж! Ведь таково эпохи назначенье,
Уже давно, давно была пора…

Кухарка *(входит)*

Вы кушать будете?

Кедров

Прочь, профсоюза измышленье!

(Кухарка исчезает).
Кедров *(враз одумывается и кричит)*

Давай! Вернись!
О нимфа, заряди пророка!

Кухарка *(издали)*

Теперь не дам!
Довольно жрать с утра без срока!

3-е действие. Измена

Предгорья Копет-Дага. Растут маки на площади в 98 кв. км.
Жена Кедрова и друг Кедрова — очеркист.
Жена Кедрова

Не надо! Я боюсь…

Друг Кедрова

Кого? Супруга? Чтоб…

Жена

Нет! Закона об…

4-е действие. Творчество

Кедров

Ну, надо наконец творить,
Спасибо — наступил дурацкий промежуток:
И денег нет, и некого любить,
Не для меня теперь
С водой тачанки и пивные будки!

(К зрителю)

Спасибо, автор у меня — наивный элемент,
Спасибо, что добра страна моя родная, —
Ведь я для них фигура, творческий момент,
Для них душа моя несчастная — святая.
В трех актах первых — это было так:
Любовь я показал к жене своей неверной,
Науку трактовал, как искренний дурак, —
Но глупость — это что! —
Лишь красота была бы неизменной!..
Так вот, товарищи, сейчас пора лепить
Из гипса или глины вдохновенье.
Ну, что ж! Хоть я умен, а тоже надо жить
И торговать счастливым заблужденьем.
Чего б придумать мне?
Премудрость — жанр не мой!
Ну, танец комсомолок! Нет, старо!
Мне надо, чтобы четко жил мой минерал немой.
А то опять укажут — вот
Изваян еще раз очередной урод.
Эмоцию! Эмоцию мне надо,
Эмоцию — тончайшую надстройку
Над прахом, мудростью и тяжестью земной!..
Насмешку, что ль, над старым миром — гадом?
Не тонко что-то!..
Иль просто свой народ родной?
Нет, тяжело, работа велика!..
Тогда возьмем улыбку — просто пустяки:
Отчетливую радость социальной Джиоконды!
Вот это да! Здесь мысли глубочайшая река.
Никто не скажет, что намеренья художника мелки.
Что он способен ощущать лишь ваянье Росконда!..
Но где улыбку взять готовой?
Не буду же работать я из собственной души?..
В младенчестве порыться, что ль, или в молодости новой?
Иль в глубине страны, в какой-нибудь светлеющей тиши?
Так много радости в стране,
Но ведь не это нужно мне:
Меня не восхитишь улыбкою обычной,
Хочу загадочной, дразнящей, эротичной!..
Пойду искать сейчас в натуре морду.
Не все же дурочки имеют
Мировоззрение суровым!

5-е действие. Тщета

Кедров ищет в натуре готовую начисто, не допускающую кривотолков улыбку Джиоконды; жизнь его наполняется приключениями, но все наличные улыбки он забраковал и возвратился домой безуспешно, исполнившись творческой горечи. К тому же времени гносеологическая экспедиция в предгорьях Копет-Дага закончила свои работы всемирного

значения, и жена Кедрова близка к возвращению.

6-е действие. Отчаяние

Кедров

Нет ничего! У нас в стране хохочут,
А Джиоконды — нет ее!
Вот женщина: допустим, что ее щекочут,
Она ж должна быть рада, а говорит, что ничего.
Я сам улыбку много раз организовал,
Путем щекотки, иль просто так, всерьез,
Но нужной мне улыбки не видал.
Тогда пошел я по дороге слез…
И что ж! Я плачу, а они мне верят
И тоже слезы льют в пустое место, —
Улыбкой Джиоконды их душу не измерить.
Ужли ж им радость возрожденья неизвестна?!
Однако встретил я одну великую девицу,
Но с той лишь надо мужество лепить…
Я, как обычно, ей про то, что в юности ей снится,
Она же мне дала в лицо рукой и не велела говорить.

7-е действие. Открытие улыбки

Кедров идет по улице. Жена его идет под руку с другом Кедрова — очеркистом (он теперь также занимается малыми формами и сценариями). Они уже давно в Москве, Кедров останавливается в удивлении: жену он видит первый раз после разлуки.

Кедров

Уже? Скажите мне ответ!

Друг

Организованно вполне! Привет!

(Любовники проходят дальше. Удалившись, жена Кедрова оборачивается и улыбается бывшему мужу, будучи неглупой и вежливой женщиной).

Кедров *(пораженный)*

Стой! Обожди — и повтори улыбку:
Ты — Джиоконда, стерва, я тебя искал!

Жена *(издали)*

Пускай! Я стерва, нимфа, просто рыбка, —
Неужли ты моей улыбки не видал?

Кедров

Ты не стыдись — ведь ваше дело чисто.

Ну, что ж, ты любишь очеркиста,
Я — ваятель — оставлен в стороне…

Жена

Я улыбнусь тебе во сне!

Кедров *(вдохновенно)*

О, радио! О, птичье гуано!
Искусство свыше нам дано!..
Улыбку я твою народу передам —
Восполнится последняя народная нужда!

Занавес.
Конец.

Пушкин — наш товарищ

Народ читает книги бережно и медленно. Будучи тружеником, он знает, сколько надо претворить, испытать и пережить действительности, чтобы произошла настоящая мысль и народилось точное, истинное слово. Поэтому уважение к книге и слову у трудящегося человека гораздо более высокое, чем у интеллигента дореволюционного образования. Новая, социалистическая интеллигенция, вышедшая из людей физического труда, сохраняет свое, так сказать, старопролетарское, благородное отношение к литературе. Нам приходилось видеть, как молодые инженеры, агрономы и лейтенанты-моряки, сплошь люди рабочего класса, по получасу читали небольшие стихотворения Пушкина, шепча каждое слово про себя — для лучшего, пластического усвоения произведения.

Серьезность их отношения к человеческому духу, к искусству столь же велика, как и к работе на подводной лодке, на самолете, у дизеля, — если не больше. Эти люди не нуждаются в рекомендации Гершензона — читать медленно, чтобы видеть растения поэзии, живущие под толстым льдом поверхностного, равнодушного внимания. Теперь читатель — сам творческий человек, и у каждого есть поле для воодушевленной, поэтической деятельности, ограниченное лишь мнимым горизонтом. Несущественно, что эта поэтическая деятельность заключается не в стихотворениях, а в стахановском движении, например. Существенно, что эта работа требует сердечного вдохновения, напряженного ума и общественной совести.

Сам Пушкин говорил, что без вдохновения нельзя хорошо работать ни в какой области, даже в геометрии. «Писать книги для денег, видит бог, не могу…» — сообщал Пушкин из Михайловского осенью 1825 года. Стаханов тоже не ради добавочной получки денег спустился в шахту в одну предосеннюю ночь 1935 года. Паровозные машинисты-кривоносовцы в начале своей работы следовали своему артистическому чувству машины, вовсе не заботясь о наградах или повышенной зарплате. Наоборот, и Стаханов, и Кривонос, и их последователи могли подвергнуться репрессиям, — и некоторые стахановцы подвергались им, потому что враг, сознательный и бессознательный, темный и ясный, был вблизи стахановцев и посейчас еще есть.

Всегда можно очернить, опозорить передового, изобретательного человека. «Вы путь расшатаете, мы станем навеки!» — говорили отсталые железнодорожники кривоносовцам. «А вы содержите путь по-новому: под высокую скорость и тяжеловесную нагрузку, — как мы содержим паровозы!» — ответили кривоносовцы. Риск искусства художника любого рода оружия — от поэта до машиниста — всегда был. Задача социализма свести этот риск на нет, потому что творческий, изобретательный труд лежит в самом существе социализма.

Риск Пушкина был особенно велик: как известно, он всю жизнь ходил «по тропинке бедствий», почти постоянно чувствовал себя накануне крепости или каторги. Горе предстоящего одиночества, забвения, лишения возможности писать отравляло сердце Пушкина.

Снова тучи надо мною
Собралися в тишине;
Рок завистливый бедою
Угрожает снова мне…
Но, предчувствуя разлуку,
Неизбежный, грозный час,
Сжать твою, мой ангел, руку
Я спешу в последний раз.

(«Предчувствие»)

Но это горе, возникнув, всегда преодолевалось творческим, универсальным, оптимистическим разумом Пушкина; это было видно и в предыдущем стихотворении («Сжать твою, мой ангел, руку») и особенно в следующем:

Гордись, гордись, певец;
А ты, свирепый зверь,
Моей главой играй теперь:
Она в твоих когтях.
Но слушай, знай, безбожный:…
Ты все пигмей, пигмей, ничтожный.

(«Андрей Шенье»)

И самый враг, «свирепый зверь» Пушкина — едкое самодержавие Николая, имевшее поэта постоянно на прицеле, — вызывал у Пушкина не один лишь гнев или отчаяние. Нет: пожалуй, еще больше он смеялся над своим врагом, удивлялся его безумию, потешался над его усилиями затомить народную жизнь или устроить ее впустую, безрезультатно, без исторического итога и эффекта. Зверство всегда имеет элемент комического; но иногда бывает, что зверскую, атакующую регрессивную силу нельзя победить враз и в лоб, как нельзя победить землетрясение, если просто не переждать его.

Понятно, что самодержавие внешне как будто мало походит на «землетрясение», но если 14 декабря 1825 года на Сенатскую площадь вышли одни дворяне, то, значит, самодержавие было еще непреоборимо: оно все же «землетрясение». Известно, кто в действительности справился с самодержавием, не оставив даже праха его.

До сих пор нельзя считать решенным, почему Пушкин не присутствовал на Сенатской площади. Выехав из Деревни в Петербург, он вдруг возвратился обратно, если бы он доехал до Петербурга, он поспел бы ко времени события и, конечно, появился бы на площади, хотя бы из чувства товарищества, в силу своего храброго и благородного характера. Существуют доказательства, что декабристы сами не привлекали Пушкина к активной роли в движении, отчасти ради сохранения его великого поэтического дара, отчасти из понимания, что Пушкин не годится для их мужественной работы по особенностям своей личности. Это со стороны декабристов. А как думал Пушкин? Считал ли он декабристов — не только по их мировоззрению, но и по их объективному значению, по их связи с исторической судьбой русского народа — вполне подходящими для себя, вполне соответствующими его знанию и чувству исторической жизни России, наконец, отвечающими его, пусть неясной, социальной надежде? Личные отношения с декабристами здесь не в счет. Пушкин знал высокую цену декабристам, но он знал также, что личные качества не всегда служат измерением для исторической стоимости человека.

Это можно доказать на отношении Пушкина к Петру и отчасти к Борису Годунову и Пугачеву.

Мы хотим поставить вопрос, не обладал ли Пушкин более точным знанием и ощущением действительности, чем декабристы. И затем — не играл ли он пассивную политическую роль в декабрьском движении по собственному почину, а его друзья лишь отметили этот факт, поняли его и, объяснив его в соответствии со своим высоким отношением к поэту, вполне согласились с таким поведением Пушкина. Иначе следует допустить, что великий поэт, будучи человеком храбрым, несчастным и гениальным, отказался принять участие в улучшении своей и всеобщей судьбы, то есть оказался человеком, мягко говоря, недальновидным и легкомысленным. А мы знаем, что Пушкин применяет легкомыслие лишь в уместных случаях.

Попытаемся подойти к вопросу об отношении Пушкина к самодержавию и декабристам со стороны конкретного произведения. Возьмем «Медный Всадник». А. В. Луначарский писал о «Медном Всаднике»: «…Самодержавие в образе Петра… рисуется как организующее начало… начало глубоко общественное… Великий конфликт двух начал, который чувствовался во всей русской действительности, Пушкин брал для себя, для собственного своего успокоения, как конфликт организующей общественности и индивидуалистического анархизма… Конечно, в известный момент истории просвещенный абсолютизм царей играл отчасти положительную роль. Но она быстро превратилась в чисто отрицательную, задерживающую развитие страны…»

Если же внимательно прочитать «Медного Всадника», то станет видно, что суждение А. В. Луначарского объясняет его собственное мировоззрение, но не Пушкина. В поэме просто нет таких двух начал — организующей общественности и индивидуалистического анархизма; здесь и сама терминология не пушкинская и не поэтическая, — это уже публицистика новейшего времени.

В «Медном Всаднике» действует одно пушкинское начало, лишь разветвленное на два основных образа: на того, «кто неподвижно возвышался во мраке медною главой, того, чьей волей роковой над морем город основался», и на Евгения — Парашу. Вся же поэма трактована Пушкиным в духе равноценного, хотя и разного по внешним признакам, отношения к Медному Всаднику и Евгению. Вот в чем дело. Этого доказывать не нужно, для этого нужно просто читать поэму без всякой предвзятости, руководясь Пушкиным, а не собственными идеями; в противном случае нельзя понять объективное значение не только Пушкина, но и любого явления.

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное теченье,
Береговой ее гранит.
Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия,
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия…

Это во вступлении к поэме.

И далее, во второй, последней части поэмы — про Медного Всадника, про Петра:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
О мощный властелин Судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,

На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

И вслед за этим стихи про Евгения:

Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел.
Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом…

Но ведь это — состояние Евгения, а не Пушкина. Пушкин же совсем иначе ценил Петра и «его творенье». У Пушкина: «Он дум великих полн», а у Евгения — «горделивый истукан». Однако и Евгений для Пушкина — великий этический образ, может быть — не менее Петра. Вот кончина Евгения, после утраты Параши навсегда:

…Пустынный остров. Не взросло
Там ни былинки. Наводненье
Туда, играя, занесло
Домишко ветхий. Над водою
Остался он, как черный куст.
Его прошедшею весною
Свезли на барке. Был он пуст
И весь разрушен. У порога
Нашли безумца моего,
И тут же хладный труп его
Похоронили ради бога.

Трудно написать печальнее и точнее про смерть несчастного человека.

Итак, по Пушкину, Петр прекрасен, и автор его любит, а про Петербург сказано:

Люблю, военная Столица,
Твоей твердыни дым и гром…

Евгений же изображен на протяжении всей повести-поэмы как натура любви, верности, человечности и как жертва Рока. Пушкин тоже любит его.

Больше того, Пушкин отдает и Петру и Евгению одинаковую поэтическую силу, причем нравственная ценность обоих образов равна друг другу. Из глубины своего деятельного сердца, из истинного творческого воодушевления, из поэтического человечного в конечном счете источника Петр создал свое чудное творение — Петербург и новую, европейскую Россию. И в глазах Пушкина предстало великое искусство, условно сосредоточенное в бронзовом памятнике Медному Всаднику, — поэт и истинный человек не мог не удивиться ему, не почувствовать в своей душе родства с Петром — по вдохновению жизни, по быстрому, влекущему стремлению к дальним целям истории… Но вот — Евгений. Бедный человек, чиновник. Его душа, тесно огражденная судьбою и общественным положением, могла отдать всю свою силу лишь в любовь к Параше, к дочери вдовы. Но эта такая частая и обычная человеческая страсть, взращенная в самых теснинах уединенного сердца и усиленная ими, — эта страсть не побеждается даже наводнением и гибелью Параши, даже Петром Первым, ничем, — человек уничтожается вместе со своей любовью. Это не победа Петра, но это действительная трагедия. В преодолении низшего высшим никакой трагедии нет. Трагедия налицо лишь между равновеликими силами, причем гибель одной не увеличивает этического достоинства другой.

Евгений с содроганием прошел мимо Медного Всадника и даже погрозился ему: «Ужо

тебе!», хотя и признал перед тем: «Добро, строитель чудотворный!»

Даже бедный Евгений понял кое-что: «Строитель чудотворный!» Словно на мгновение его посетил сам пушкинский разум и просветил его потрясенное, разрушенное сердце. Евгений тоже ведь «строитель чудотворный», — правда, в области, доступной каждому бедняку, но недоступной сверхчеловеку: в любви к другому человеку. В это мгновение прошло понимание и как бы примирение между Евгением и Медным Всадником.

В повести Пушкина нет предпочтения ни Петру перед Евгением, ни наоборот. Они, по существу, равносильны — они произошли из одного вдохновенного источника жизни, но они — незнакомые братья: один из них не узнал, что он победил, а другой не понял своего поражения.

Но что было бы, если бы Параша осталась жива? Евгений пошел бы к ней в «домишко ветхий», и мир ограничился бы этим грустным жилищем, где бездеятельная, бессильная бедность иссушила бы вскоре любящие сердца.

А Петр? Он бы весь мир превратил в чудесную бронзу, около которой дрожали бы разлученные, потерявшие друг друга люди.

Где же выход? В образе самого Пушкина, в существе его поэзии, объединившей в этой своей «петербургской повести» обе ветви, оба главных направления для великой исторической работы, обе нужды человеческой души. Разъедините их: получатся одни «конфликты», получится, что Евгений — либо убожество, либо «демократия», противостоящая самодержавию, а Петр — либо гений чудотворный, либо истукан. Но ведь в поэме написано все иначе.

Видевший повсюду свежие следы деятельности Петра, Пушкин словно верил, что явление Петра еще раз повторится в русской истории, потому что дело Петра только начато, а вовсе не завершено. Ведь «народ безмолвствовал», откуда же еще ждать спасения? А в дворян, в своих «соплеменников», Пушкин верил очень слабо: образа дворянина-декабриста поэт не создал и не пытался его создать, он прославил декабристов лишь, так сказать, дидактически («Во глубине сибирских руд…» и другие стихотворения). Он знал, видимо, другую, свою, цену декабристам, отличную от нашей оценки их. Только в дали неопределенного будущего он предвидел, что декабристов помянут добрым словом — «и братья меч вам отдадут». Это исполнилось, но в гораздо более смелом и широком развороте истории. Пушкин вообще считал вперед довольно скромно: хорошие дороги с трактирами он предвидел, например, лишь лет через пятьсот. Он, конечно, сам грустно улыбался при такого рода предсказаниях (через пятьсот лет!): эти предсказания ведь равнозначны гаданиям о вечности, в которой все может случиться — что угодно. За такой срок можно даже предсказывать горы на месте волжского русла.

В близком родстве с «Медным Всадником» находится другая поэма — «Тазит». Евгений из «Медного Всадника» и Тазит — несомненно родные братья. Внутренняя тема обеих поэм одинакова. В «Тазите» опять действует великое сердце человека.

Отец. Кого ты видел?
Сын (Тазит). Супостата.
Отец: Кого? кого?
Сын. Убийцу брата.
Отец. Убийцу сына моего!..
Приди! Где голова его?
Тазит!.. Мне череп этот нужен,
Дай нагляжусь!
Сын. Убийца был
Один, изранен, безоружен…

И к концу поэмы (где любовники — в противоположность «Медному Всаднику» — соединились в «домишке ветхом»):

Но между юношей один
Забав наездничьих не делит,
Верхом не мчится вдоль стремнин,
Из лука звонкого не целит.
И между девами одна
Молчит уныла и бледна.
Они в толпе четою странной
Стоят, не видя ничего,
И горе им: он сын изгнанный,
Она любовница его…

Если бы не наводнение в Петербурге, то Евгений и Параша могли бы окончить свою судьбу, как Тазит и его возлюбленная: «и горе им», — с тою лишь разницей, что горе Тазита — от изгнания, а у Евгения — от бедности. В остальном их горе одинаковое: горе души, переполненной одним чувством и обессиленной им, горе ограниченной жизни, которая ничего больше не берет для себя из действительности, не участвует в ней и никаких других «забав не делит». Вот что понимал Пушкин и показывал, чтоб понимали другие, и вот почему он любил Медного Всадника. Петр для Пушкина был направлением в обширный, деятельный мир, где, однако, тоже нельзя существовать без Тазита и Евгения, чтобы не получилась одна «бронза», чтобы Адмиралтейская игла не превратилась в подсвечник у гроба умершей (или погубленной) поэтической человеческой души. Сознание Пушкина, выраженное в мелодии стиха, во внутреннем качестве и смысле его поэзии, ясно подсказывает истинное решение темы: объединить Петра и Евгения — они одно; породнить снова навеки отца и изгнанного сына — Тазита. Но Пушкин не мог и не хотел идти на подобный сюжет для своих поэм: это было бы фантастическое, а не реалистическое решение темы; действительность не давала возможности на такой исход. И Пушкин решил истинные темы «Медного Всадника» и «Тазита» не логическим, сюжетным способом, а способом «второго смысла», где решение достигается не действием персонажей поэм, а всей музыкой, организацией произведения, — добавочной силой, создающей в читателе еще и образ автора, как главного героя сочинения. Другого способа для таких вещей не существует.

Едва ли столь глубокое отношение к Петру было свойственно декабристам: для этого требовалось иметь универсальный разум гения, не считая обязанности быть поэтом. Декабристы сами многому и впервые научились у Пушкина.

С печалью и жадностью Пушкин осматривался в окружающем его мире, ища те силы, которые зажгли бы «солнце святое» и потушили бы свечки. В такие минуты он согласен был стать даже декабристом, а в Кишиневе хотел, чтобы его нанял кто-нибудь подраться за себя.

Мы уже говорили, что Пушкин не верил в историческую силу дворянства: он хорошо знал своих «соседей». Евгений Онегин, может быть, прелесть, но не сила; а реальная аристократия и деревенские помещики — это материал для эпиграмм и для будущих повестей Гоголя. Поэт ясно ощущал, что главная дорога истории началась где-то в стороне и второй Петр Первый уже никогда не появится. Пушкин едет в оренбургские степи, где ходил «бушующий мужик-казак» Пугачев.

В ту же пору своей жизни он пишет «Повести Белкина». «Черный народ», мелкие служащие, смотрители почтовых станций, коменданты забытых крепостей, крестьяне, пугачевцы, придорожные кузнецы и мастеровые, обездоленные девушки становятся предметом изучения и творчества Пушкина. Как бы невзначай, непреднамеренно он начинает великую русскую прозу XIX и XX веков.

Известно (см. А. С. Пушкин, т. V. М., Гослитиздат, 1935), что Пушкин в очень осторожной, иногда даже двусмысленной форме выразил свое сочувствие пугачевскому народному движению, хотя и не нашел в нем, и не мог найти, того, чего искал. И в этом «потустороннем» мире еще не было полной истины. Отношение Пушкина к Пугачеву в

какой-то степени напоминает его отношение к декабристам. Правда, доказать это трудно, потому что Пушкин был очень связан и ограничен специфическими условиями (цензором-царем, своим общественным положением и пр.), чтобы яснее сформулировать свое мнение о Пугачеве. И наоборот, в отношении декабристов поэт был более свободным, и, кроме того, там имелись дружеские связи и родство по положению в обществе. Если снять эти коэффициенты на «удаленность», на социальную «потусторонность» Пугачева и на «приближенность» декабристов — величины хоть и реальные, но для нашей мысли несущественные, — то останется уважение Пушкина к обоим освободительным движениям и грустное разочарование в них. Причем в деле с декабристами поэт как бы заранее предчувствовал неудачу. Он видел точнее декабристов.

И Пушкин оказался прав, потому что время Петра — «известный момент… просвещенного абсолютизма царей, игравшего отчасти положительную роль» (А. В. Луначарский), — уже прошло, а никакой другой положительной исторической силы, в персонифицированном виде, еще не появилось; даже ублюдочная, «промежуточная» русская буржуазия еще только нарождалась и пока что смирно, «по-коммерчески» вживалась в Россию, а до действительной силы истории — до рабочего класса — было вовсе далеко. Работали одни, так сказать, предварительные вспомогательные силы (Пугачев) и декабристы. Ни те, ни другие не могли удовлетворить Пушкина, хотя и заинтересовали его до глубины души. Он думал о более главном.

История существовала лишь в свернутой, в своей предысторической форме. Действительность была словно ненастоящей. И Пушкин ощущал это обстоятельство. Поэтому, читая его, иногда кажется, что поэт сам жил и работал будто не всерьез. Едва ли Пушкин шутил: эта шутка не забавна, утомительна и печальна. Конечно, мы говорим не о качестве стихов, а об их пессимистическом смысле в частых случаях. Евгений Онегин живет на свете из роковой и жалкой неизбежности: ему лишь бы отбиться как-нибудь, а чтоб вытерпеть эту нагрузку, он равнодушно занимается почти не действующими на него удовольствиями. Какая разница с другим Евгением — из «Медного Всадника» — и Тазитом! Последние были как бы менее историческими людьми, Онегин же вполне точный социальный тип.

В истории, в большой жизни будто стало нечего делать:

…Евгений
Наедине с своей душой
Был недоволен сам собой.

Онегин не был отрицательным, как теперь говорят, типом. Он был всего лишь несчастным человеком, но причины своего бедствия не понимал и даже не заботился о таком понимании. В другое время, при другом состоянии общества Онегин мог бы стать героем великой деятельности. По адресу «света», то есть верхней части общества, из уст персонажей Пушкина нередко раздавалось глумление, издевательство, поднимавшееся до сатирического обобщения, до масштабов всей природы, до самых принципов общественного существования, — все же это было совершенно не то, что, продолжая эту частную пушкинскую линию, совершили затем Гоголь, позже Достоевский, Щедрин и другие. Мы еще вернемся к продолжателям дела Пушкина, столь, в сущности, непохожим на него.

Адресуясь определенным образом к «свету», Пушкин никогда не опорочил народа, даже когда, казалось, он был близок к этому. В стихотворении «Чернь» поэт (не Пушкин, а действующее лицо стихотворения) говорит:

Молчи, бессмысленный народ,
Поденщик, раб нужды, забот!
Несносен мне твой ропот дерзкий,
Ты чернь земли, не сын небес.

А народ отвечает «поэту»:

Нет, если ты небес избранник,
Свой дар, божественный посланник,
Во благо нам употребляй:
Сердца собратьев исправляй…

Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы послушаем тебя.

Народ ответил терпеливо и благородно, а «поэт» говорил с ним как самонадеянный хвастун.

Но в чем же тайна произведений Пушкина? В том, что за его сочинениями — как будто ясными по форме и предельно глубокими, исчерпывающими по смыслу — остается нечто еще большее, что пока еще не сказано. Мы видим море, но за ним предчувствуем океан. Произведение кончается, и новые, еще большие темы рождаются из него сначала. Это семя, рождающее леса. Мы не ощущаем напряжения поэта, мы видим неистощимость его души, которая сама едва ли знает свою силу. Это чрезвычайно похоже на обыкновенную жизнь, на самого человека, на тайну его, скажем, сердцебиения. Пушкин — природа, непосредственно действующая самым редким своим способом: стихами. Поэтому правда, истина, прекрасное, глубина и тревога у него совпадают автоматически.

Пушкину никогда не удавалось исчерпать себя даже самым великим своим произведением, — и это оставшееся вдохновение, не превращенное прямым образом в данное произведение и все же ощущаемое читателем, действует на нас неотразимо. Истинный поэт после последней точки не падает замертво, а вновь стоит у начала своей работы. У Пушкина окончания произведений похожи на морские горизонты: достигнув их, опять видишь пред собою бесконечное пространство, ограниченное лишь мнимой чертою.

Универсальное творческое сознание Пушкина после него не перешло ни к кому. Эксплуатировались, так сказать, лишь отдельные элементы наследства Пушкина. Но поскольку у Пушкина эти элементы входили в его живую творческую гармонию, то, будучи примененными по отдельности, они, эти элементы, в некоторых произведениях послепушкинских писателей принесли даже вред.

Сообщим вкратце про Гоголя и Щедрина.

Мы не касаемся всех их сочинений, а только некоторых, где родимая печать Пушкина наиболее ясна.

В «Мертвых душах» Гоголь изобразил толпу ничтожеств и диких уродов: пушкинский человек исчез.

Щедрин тоже отчасти воспользовался направлением Гоголя, обрабатывая свои темы еще более конкретно и беспощадно. Не в том дело, что губернаторы, помещики, купцы, генералы и чиновники — одичалые, фантастические дураки или прохвосты. Мы не о том жалеем. А в том беда, что и простой, «убитый горем» народ, состоящий при этих господах, почти не лучше.

Во всяком случае, образ «простолюдина» и «господина» построен по одному и тому же принципу.

Особенно далеко отошел от Пушкина и впал в мучительное заблуждение Достоевский; он предельно надавил на жалобность, на фатальное несчастье, тщетность, бессилие человека, на мышиную возню всего человечества, на страдание всякого разума.

Какой можно сделать вывод из некоторых, главнейших работ Достоевского? Вывод такой, что человек — это ничтожество, урод, дурак, тщетное, лживое, преступное существо, губящее природу и себя.

А дальше что, если судить по Достоевскому? А дальше, — так бей же, уничтожай этого смешного негодяя, опоганившего землю! Человек же — ничто, это — «существо несуществующее»!

Нам кажется, Пушкин бы ужаснулся конечному результату кое-каких сочинений своих последователей, продолжателей дела русской литературы. Гоголь, например, и сам ужаснулся. Живые элементы пушкинского творчества, взятые отдельно, умерли и выделили яд. Еще все напоминало Пушкина, но на самом деле его уже не было. Великая по форме и по намерениям русская послепушкинская литература, вызывая тоску и голод в читателе, не могла все же его накормить, утешить и правильно направить в будущее.

Не желая быть неточно понятыми, мы сжато разъясним еще раз свою только что изложенную точку зрения. Во-первых, мы говорим не обо всех произведениях Гоголя и Щедрина, а лишь о тех, где сказалась интересующая нас тенденция. Во-вторых, Гоголь своей трагической судьбою сам доказал, что жить с мертвой душою, переселившейся из «внешнего» мира внутрь самого сердца писателя, — нельзя. Щедрин сыграл своей критикой старого общества огромную революционную роль, — никто не посмеет умалить достоинства великого классика. Но ведь и тогда жили люди, которым необходим был выход из закоснения, из нужды и печали немедленно, или, по крайней мере, им была нужна уверенность в ценности своей и общей жизни. Читая иные произведения Щедрина, наслаждаясь мощью его сатиры, его пером, действующим как дробящий перфоратор, человек иногда теряет веру в свое достоинство и не знает — как же ему быть дальше в этом мире, «где сорным травам лишь место есть»? Ведь были же и тогда писатели, понимавшие свою задачу несколько иначе; например, Чернышевский.

Лишь позже появились более действительные преемники Пушкина, которые обратились к читателю-человеку с полноценным «хлебом насущным». Среди них первое место занимает Максим Горький. Нам теперь понятно, почему именно Горький, а не Достоевский имел полноценный, «неотравленный хлеб». Дело здесь не в таланте: дело в том, что хозяином истории стал действительный кормилец и утешитель человечества — пролетариат.

Чего же хотел Пушкин от жизни?.. Для большого нужно немного. Он хотел, чтобы ничто не мешало человеку изжить священную энергию своего сердца, чувства и ума. Изжить и скончаться: «и пусть у гробового входа младая будет жизнь играть». Здесь нет пессимизма. Наоборот, здесь есть великодушие, здесь истинный оптимизм, полное доверие к будущей «младой» жизни, которая сыграет свой век не хуже нас. Пушкин никогда не боялся смерти, он не имеет этого специфического эгоизма (в противоположность Л. Толстому); он считал, что краткая, обычная человеческая жизнь вполне достаточна для свершения всех мыслимых дел и для полного наслаждения всеми страстями. А кто не успевает, тот не успеет никогда, если даже станет бессмертным.

Пушкин, конечно, ясно понимал, что снять путы с истории и тем самым освободить вольнолюбивую душу человека — дело не простое. Он даже предполагал, что это музыка далекого будущего. Неизвестно, думал ли Пушкин, насколько усилится и обновится «вольнолюбивая душа человека» при снятии пут с истории, — насколько человек оживет, повеселеет, воодушевится, приобщится к творчеству, превратит в поэзию даже работу отбойного молотка и бег паровоза, — насколько он, будущий для Пушкина человек, станет его же, пушкинским человеком…

Разве не повеселел бы часто грустивший Пушкин, если бы узнал, что смысл его поэзии — универсальная, мудрая и мужественная человечность — совпадает с целью социализма, осуществленного на его же, Пушкина, родине. Он, мечтавший о повторении явления Петра, «строителя чудотворного», что бы он почувствовал теперь, когда вся петровская строительная программа выполняется каждый месяц (считая программу, конечно, чисто производственно — в тоннах, кубометрах, в штуках, в рублях: в ценностном и в количественном выражении)… Живи Пушкин теперь, его творчество стало бы источником всемирного социалистического воодушевления…

Да здравствует Пушкин — наш товарищ!

Книги о великих инженерах

Сотни тысяч читателей знают и уважают Л. И. Гумилевского, автора нескольких превосходных научно-популярных книг, написанных пером художника. Но в художественной литературе это имя словно «не считается» или к нему, к этому автору, относятся как к писателю второго и третьего сорта. Такая оценка Л. Гумилевского основана на нашем невежестве, равнодушии и на старой, долгой памяти.

Известно, что в довольно отдаленном прошлом Л. Гумилевский писал плохую беллетристику (например, «Собачий переулок» и др.), и наша отчасти «злопамятность», а отчасти чистоплюйская щепетильность мешают относиться к новому творчеству Гумилевского справедливо, в полную меру его высокого достоинства. Равнодушие современной критики к работе Гумилевского доказывает ее, критики, низкую квалификацию, дурную «бесстрастность», желание работать лишь с «определившимися величинами». Не стоит говорить, как это принято, что все же наша критика имеет ряд несомненных заслуг. Наверно, она их имеет. Но не надо, зачиная одну мысль, сейчас же охлаждать, уничтожать ее другой, противоположной, мыслью, то есть, отмечая недостатки, сейчас же искать достоинства, чтобы заглушить голос совести. Пусть совесть действует свободней, — она не повредит, если даже причинит боль… В отношении Гумилевского наша критика поступила подобно тому молодому человеку, который хотел однажды жениться на девушке, но жениху сказали, что этого делать не стоит, потому что несколько лет назад у невесты часто ворчало в желудке. И жених отказался думать о свадьбе: тщательный гигиенист, он враз «перестроил» свое сердце.

Мы такую «гигиену» не соблюдаем. Мы являемся последователями Горького, мы считаем Л. Гумилевского высокополезным писателем и художником в одной из труднейших областей прозы — в области научно-популярной литературы. Ведь еще Недавно М. Горький писал: «В нашей литературе не должно быть резкого различия между художественной и научно-популярной литературой». И далее Горький открывает огромное пространство для творчества авторов научно-популярной литературы — пространство, в котором сокрыты великие темы, могущие стать источниками создания целой классической литературы этого жанра. «Прежде всего, — говорит Горький, — наша книга о достижениях науки и техники должна давать не только конечные результаты человеческой мысли и опыта, но вводить читателя в самый процесс исследовательской работы, показывая постепенно преодоление трудностей и поиски верного метода. Науку и технику надо изображать не как склад готовых открытий и изобретений, а как арену борьбы, где конкретный живой человек преодолевает сопротивление материала и традиций».

Гумилевский один из немногих советских писателей, который пытается практически осуществить это указание Горького. В одной анкете Л. Гумилевский определяет свое отношение к научно-популярной литературе таким образом: «Ее значение огромно. Оно тем больше, чем теснее связывает человечество свою судьбу с достижениями науки и техники… Советская художественная литература революционизирует душу человека, советская научно-популярная литература должна революционизировать мышление человека. Художественная литература учит, как жить; научно-популярная литература учит, как мыслить».

И это свое положение, развитое из более общей мысли Горького, Гумилевский оправдал полностью своими научно-популярными книгами.

Его книга о Дизеле (вышедшая в серии «Жизнь замечательных людей») представляет собой вовсе не статическое описание фактов, знакомящих читателя с историей изобретения великой машины — до сих пор не превзойденного в технике двигателя внутреннего сгорания. Гумилевский поступил иначе. Историей изобретения он пользуется как материалом для создания образа самого Рудольфа Дизеля, как типа человека той эпохи,

когда технику вела промышленная буржуазия. Но будет ошибкой, если мы образ великого техника ограничим и обездолим лишь временем его исторического проживания, то есть ограничим личность Дизеля пределами и возможностями самой буржуазии. На примерах из разных областей деятельности человека (Шекспир, Пушкин, Бетховен, Коперник, Дарвин, Дж. Бруно и многие другие) мы знаем, что классы и эпохи проходят, а некоторые люди и их дела остаются. Если бы было иначе, то не существовало бы и самой истории, и каждый класс и эпоха представляли бы из себя безмолвные «острова уединения». Очень часто бывает, что командующая группа людей, государство, класс и просто задачи текущего, современного производства предъявляют к творческому технику лишь, так сказать, частное, небольшое злободневное требование. Но техник, искренне занимаясь заданной рзботой, решает ее не по заданию, не по «условию», не по злобе дня, а универсально и исторически. Он, техник, можно сказать, безрасчетно (и нерасчетливо, так как для него такое дело почти всегда кончается бедой) преодолевает узкие границы своего предприятия и класса. Нетрудно доказать, что истинно великие изобретения, имеющие наиболее емкие и даже отдаленные перспективы своего применения и развития, совпадают с интересами принципиально другого, неклассового общественного устройства — с бесклассовым «бессмертным» обществом. Мы сейчас являемся свидетелями, как некоторые, но зато наиболее драгоценные «предметы» нашего исторического наследства, добытые в прошлые эпохи, эксплуатируются в развернутом виде лишь теперь. Со времени своего создания это наследство лежало под спудом, в потенции, или использовалось крайне узко, с убогими результатами. Например, электротехника, механизация сельского хозяйства и другие дисциплины.

Нельзя сказать, что господствующие классы прошлого сами не понимали этого рокового обстоятельства. Они видели, что их наиболее одаренные работники, отдаваясь труду с полным напряжением, действовали точно впустую либо производили для текущей нужды лишь небольшие и спорные ценности. В более ранние времена этих творческих работников ожидала расправа, в более поздние — дело кончалось личной трагедией и гибелью человека, причем трагедия эта создавалась со стороны «хозяев» как будто и непреднамеренно, но она создавалась обязательно. История открытий и изобретений не скрывает этой обычной, грустной судьбы больших работников науки и техники.

Дизель, как известно, имел первоначальной целью создание двигателя, работающего на угольном порошке. В Германии есть уголь, в том числе много тощего, серого угля с низкой теплотворной способностью, но там нет нефти. Промышленность была кровно заинтересована в изобретении небольших по мощности, компактных и, главное, высокоэкономических двигателей, работающих обязательно на отечественном топливе, то есть на угле. Но Дизелю, несмотря на все его гениальные способности и на упорство, не удалось построить практически годного двигателя для угольного порошка. Он перевел машину на керосин, и — после долгой, мучительной борьбы с жесткими условиями природы, с несовершенством современного ему машиностроительного производства — Дизель создал свою машину. Она явилась компромиссом между уровнем технической культуры того времени, природой, обществом и личными способностями Дизеля. Двигатель получился другим, чем его задумали вначале. Но нельзя победить, ничего не потеряв. Однако для тогдашней Германии, для надобности «капитанов» промышленности керосиновый двигатель Дизеля был почти совсем не нужен. Один из Круппов, терпеливо финансировавший Дизеля, промолчал, когда узнал конечные результаты работы. Этот Крупп отлично понимал значение интенсивного технического прогресса, хотя бы ему, его времени и предприятию, достались от развития техники лишь крохи, а в случае с Дизелем не очистилось в прибыль, вероятно, вовсе ничего. Не следует приуменьшать роли крупных организаторов промышленности, не все они были крохоборами.

Понятно, что мы говорим о времени, когда буржуазия еще играла некоторую положительную историческую роль, а не о теперешнем ее предсмертном периоде. Однако вовсе не Крупп сыграл решающую роль в создании первых машин Дизеля, хотя и нес некоторое время главные расходы по финансированию экспериментальных работ. Главной

заботой по обеспечению необходимых условий для Дизеля (лаборатории, мастерские, высококвалифицированная консультация) взял на себя Аугсбургский завод, особенно инженер Иоганн Лейстер, теперешний директор заводов МАН (быв. Аугсбургский). Огромную помощь Дизелю оказали также инженеры Цейнер, Линде, Шреттер — блестящие специалисты, имена которых останутся в истории техники. Сейчас бы Дизель жил в эмиграции и, быть может, работал конструктором в Советском Союзе… Он был когда-то в старой России, — именно в этой стране, богатой нефтью, двигатели Дизеля получили серьезное и притом разнообразное применение (не только в качестве стационарных машин, но и на судах, теплоходах и пр.). Инициативу постройки дизелей в России взял на себя промышленник, крупный капиталист Нобель; однако его намерениями руководил чистый расчет. Нобель хотел получать свою прибыль немедленно, а не завтра, как Крупп, и у Нобеля его дело вышло. Но ведь германской промышленности требовался двигатель не для жидкого топлива, а Дизель рассчитывал не на Россию и Нобеля!

Именно в том, что внутренние полости цилиндров опытных двигателей, назначенных работать на порошкообразном угле, быстро засмаливались и работа поршней делалась невозможной, — именно это непреоборимое обстоятельство стало одной из начальных причин душевной трагедии Дизеля. Но, конечно, не только эта причина была главной. Проблема охлаждения машины, конструкция клапанов, принцип высокого сжатия, а особенно — трудности организации самого технологического процесса для изготовления высокоточного мотора, где допуски погрешностей в размерах деталей должны быть ничтожно малы, — все это, вместе взятое, подвергло творческий ум Дизеля многолетнему и часто страдальческому напряжению.

И вот Гумилевский удачно пытается создать принципиально новый литературный образ творческого, деятельного, технического человека, занятого иногда счастливым, а чаще мучительным борением с природой, бережно и надежно заключаемой в теснины машины, но все же снова освобождающейся оттуда через все неплотности механизма, через все погрешности сознания и рук человека. Стараясь держаться традиционной манеры «автобиографии» и простого, делового очерка, Гумилевский перевыполняет свое намерение: он создает почти полноценный характер великого конструктора (несущественно, что образ Дизеля, как обобщенный тип человека новейшей технической эпохи, несколько раздроблен и разрознен среди специальных фактов, рисующих историю изобретения). Мы не будем здесь приводить, ради доказательства своих мыслей, цитат из общедоступной книги Гумилевского о Дизеле. Но нам очень редко приходилось читать книгу, где техника изображалась бы как глубокая страсть ума и сердца человека, столь же «инстинктивная» и естественная, как, допустим, чувство любви. Творческий труд здесь возводится в степень первой, страстной необходимости. К тому же художественная одаренность Л. Гумилевского позволяет ему излагать философию творческой техники, в связи с образом Дизеля, лапидарным, пластическим пером, полным спокойствия и достоинства даже в тех местах, где описываются трагические события и гибель Дизеля. Автор словно сознает, что трагедии такого рода все же дело исторически временное и преходящее.

Глубокое внедрение деятельного человеческого ума в природу неминуемо означает также и внедрение в современное общество, в его производственную и политическую организацию.

Объясним точнее. Несмотря на все свои теоретические и практические познания, человек еще никогда не исчерпал существа природы: природа во всяком труде, особенно в творческом и исследовательском, играет активную роль — посредством открытия своих неизвестных тайников. Эти неизвестные явления природы не всегда бывает возможно в короткий срок привести в соответствие с прежним опытом или предать этот опыт забвению, и тогда деятельное человеческое сознание переучивается на новых фактах, как бы искажается, мучается, а иногда и сламывается. Но другого пути к истине пока нет.

Дизель, живя в эпоху резкого разрыва между умственным и физическим трудом, недооценивал, конечно, значения физического труда, значения изучения действительности

«вручную», «ощущением». Он не пользовался в полной мере кооперацией со своими помощниками — монтерами и рабочими. И это обстоятельство увеличивало трагедию Дизеля во время его очередных поражений со стороны «противодействующей» природы. Он не сразу мог ориентироваться в новой обстановке, не сразу понимал, почему теория иногда вдруг «отказывала». Такая чисто внешняя для Дизеля причина — разделение труда — создавала великому инженеру, человеку лишь умственного творчества, дополнительные страдания.

Конкурирующая, антагонистическая, волчья система капиталистического общества, населенного невеждами и междоусобными врагами, работала достаточно хорошо, чтобы затруднить и даже вовсе свести на нет изобретение Дизеля. Почти во все время работы Дизеля в технической литературе, а зачастую и в общей прессе продолжалась кампания против Дизеля и его мотора. Машина еще не была окончательно завершена, а ей уже предсказывали полную неудачу. Целая влиятельная группа консервативных инженеров и ученых широко использовала частные ошибки Дизеля, не желая понимать, что ошибки бывают и ключами к истине и достижениям. Они видели один «шлак», одну «урановую руду»! не веря, что в ее межмолекулярных щелях хранится радий. Лишь Крупп и небольшое число истинных техников (упомянутые выше Цейнер, Линде и др.) были на стороне Дизеля. Крупп понимал своей силой крупного хищника, что сразу улучшить втрое и вчетверо коэффициент полезного действия такой универсальной машины, как двигатель, означает сотни миллионов прибыли. Он хотел быть хотя бы косвенным соучастником великого события, равного по результатам делу Уатта. Крупное хищничество не обязательно связано со счастливой удачей и идиотизмом, и для дельца большого масштаба, уже насыщенного деньгами, бывает нужна и слава, и прочие более тонкие, чем золотые средства, наслаждения. Скупо и экономно, пренебрегая «маленькой правдой» (копеечное хищничество), чтобы открыть большую правду (нажива миллионами, пусть лишь в будущем, слава организатора и пр.), Гумилевский рисует второстепенный для его темы образ одного из Круппов, капитана уже империалистической индустрии, в некоторой степени ощущавшего будущее.

Высокое сжатие, замедленное, а не мгновенное сгорание топлива в среде с избытком воздуха (для данного количества топлива) — все это вещи, которые характеризуют Дизеля не только как техника, но и как человека, проникшего в действительную физическую «тайну вещей». Почему, например, наилучшее сгорание происходит в среде с избытком воздуха? Маленький инженер (и небольшой человек) обязательно бы точно рассчитал, сколько нужно воздуха для сжигания стольких-то граммов нефти, и убедился бы впоследствии на опыте, что топливо все же сгорает дурно и не полностью. Он не сумел бы вообразить всей игры природы в каждом отдельном случае, неравномерного распределения воздуха в каждом замкнутом (и незамкнутом) сосуде, всей индивидуальной, однократной жизни действительности, — он бы рассчитывал то, чего рассчитывать не нужно и нельзя, он использовал бы научную технику с излишним обобщением, он бы приписал ей силу большую, чем она имеет, и он бы упростил природу, вместо того чтобы поучиться у нее.

Все это рассуждение мы привели лишь к примеру, ради характеристики образа Дизеля, как человека, у которого воображающее сознание может совпадать с истинным ходом вещей. Число таких конкретных примеров можно умножить. Гумилевский блестяще справляется с введением в литературу новых типов людей, подобных Дизелю, — для нас такие люди принципиально важны, потому что они состоят в родстве с советскими людьми. В прошлом эти люди почти неминуемо погибали под тяжестью двойной трагедии: «естественной» и общественной. «Естественная» состоит в коллизии между сознательным трудом человека, с одной стороны, и природой, вещественной действительностью — с другой. Общественная — между творческим, прогрессивным человеком и политическим, технологическим, нравственным уровнем общества. Дизель был сломлен этой двойной нагрузкой. Против «естественной» трагедии мы возражаем в Советском Союзе воодушевленным, творческим трудом, а против общественной мы возразили революцией.

Кроме Дизеля, Гумилевский написал книги о «Творцах паровых турбин» (причем о

Лавале, первом практическом изобретателе современной паровой турбины, есть отдельная книга, о «Творцах первых двигателей», и вскоре выходит новая книга о локомотивах).

Среди многих персонажей этих книг мы особо должны отметить художественные достоинства образов Лаваля, Парсонса, Николая Отто и Сади Карно. Упоминая лишь про художественную ценность трудов Гумилевского, мы понимаем также и достоверность, точность и добросовестность его книг с биографической, технической и популяризаторской стороны дела. Кстати, и видные советские специалисты (например, А. А. Радциг и др.), и целые научно-технические учреждения — у нас и за границей — признали высокую ценность работы Л. Гумилевского и написали об этом в своих отзывах и в сочинениях на специальные темы.

Вот перед нами живой, стремительный, постоянно возбужденный собственным энтузиазмом Лаваль, человек переменного счастья и «синусоидальной» судьбы, то удачливый, то нет и зачастую согреваемый лишь собственным сердцем среди всех бед, которые могли бы заморозить намертво менее воодушевленного человека. Этот человек делал и то, что требовалось для нужды его дня (сепараторы, позже — турбины), и проектировал или осуществлял в опытных установках то, что техника осваивает лишь теперь (котлы высокого давления, мощные районные гидравлические электростанции и др.). Сами предприятия для Лаваля были только опорными базами для экспериментов, и он их создавал и ликвидировал во множестве, вовсе не заботясь о прибылях и деловом достоинстве и думая лишь о новейшей технике во всех областях производства.

Большие скорости, высокие давления, минимум веса на единицу эффективной мощности, изыскание сверхпрочных материалов, автоматизация работы сложных агрегатов (например, парового котла высокого давления) — вот направление работы Лаваля. И самые трудные проблемы он осуществил (котел-автомат высокого давления, не говоря уже про турбину) или совершенно правильно наметил пути для их будущего осуществления.

В этой тематической устремленности Лаваля мы узнаем теперь общее направление всей современной творческой техники — соответствующих ее областей.

Глава Гумилевского о Сади Карно (в книге «Творцы первых двигателей»), одном из творцов термодинамики, сама по себе представляет образцовую биографическую новеллу. Сади Карно, инженер, любитель музыки, живописи, поэзии и театра, умерший почти юношей, сам был похож на предмет своих главных размышлений. Он думал об идеальном двигателе и теоретически изложил, как возможно этого достигнуть. Он сам был почти идеальным типом ученого, сумевшим единственным, небольшим сочинением, дошедшим до нас, навсегда остаться в памяти и в деятельности человечества.

В чем состоит новость, которую Гумилевский внес в советскую литературу своими книгами? В том, что он начал энергично осваивать еще не обжитые места человеческой души: инстинкты технического творчества, профессиональное чувство, технологическое ощущение природы. Для этого прежде всего самому автору пришлось серьезно переучиться, стать в некоторой мере инженером, открыть в своем сознании неизвестные дотоле силы новой привязанности к действительности. Ведь писателю не требуется учиться писать о любви, о бытовом состоянии людей, о психологическом процессе и т. п. Этот опыт хотя и в разной степени, но обязательно приобретает каждый человек; само течение жизни наносит в душу писателя этот материал. Но для того, чтобы написать как о душевной драме о том, что поршень заедается в цилиндре, для этого рядового «автоматического» житейского опыта недостаточно: требуется затратить еще добавочные, и немалые, усилия.

Гумилевский потратил эти усилия. Он сумел написать несколько повестей на тему творческого и профессионального отношения людей к действительности: не одним бытом, чувственностью и течением пассивного самосознания живет на свете человек.

Кроме того, нам достоверно известно, что отдельных книг и даже сколько-нибудь работ, специально посвященных Дизелю или Лавалю, не существует во всей мировой научно-популярной литературе. В этом отношении книги Гумилевского не имеют предтеч, и мы представляем себе, какой огромный труд затратил советский автор на сбор материала,

рассеянного по многим европейским странам, не говоря уже про создание художественного образа Рудольфа Дизеля внутренними силами писателя.

Мы бы могли найти и несколько дефектов в прочитанных нами книгах Гумилевского. Но вместо указания на эти недостатки мы лучше обратимся к Л. И. Гумилевскому с читательской просьбой и советом.

Мы попросим его написать книги о социалистических творческих техниках. У нас они есть, имена их общеизвестны, а от прямой рекомендации мы воздержимся — тов. Гумилевский выберет лучше нас. Особенно же нас интересовал бы образ человека, совмещающий в одном лице и мастера исследовательской, конструкторской мысли и мастера физического труда. У нас такие люди тоже есть. Тогда наша благодарность автору, сколь бы она ни была велика, никогда не смогла бы стать в уровень с его заслугами.

Пушкин и Горький

Прошло сто лет со времени кончины Пушкина. «Младая жизнь», которую Пушкин доверчиво оставил у своего «гробового входа», не обманула его, и Пушкин в ней «весь не умер»; он вошел навсегда, на долгое протяжение истории в священное и простое сокровище нашей земли, наравне со светом солнца, наравне с полем и лесом, наравне с любовью и русским народом. Что было до Пушкина лишь внешним явлением, отдельной действительностью, то после него стало для нас душою, чувством, привязанностью сердца и мыслью. В Пушкине народ получил свое собственное воодушевление и узнал истинную цену жизни, заключенную не только в идеальных вещах, но и в обыкновенных, не только в будущем, но и в настоящем. Это уже само по себе является облегчением жизненной участи рядового трудящегося, то есть единственно действительного человека, которому, кроме царства божия, не было тогда никакого обещания на земле. Пушкин угадал и поэтически выразил «тайну» народа, бережно хранимую им, может быть даже бессознательно, от своих многочисленных мучителей и злодеев. Тайна эта заключается в том, что бедному человеку — крепостному рабу, городскому простолюдину, мелкому служащему чиновнику, обездоленной женщине — нельзя жить на свете: и голодно, и болезненно, и безнадежно, и уныло, — но люди живут, обреченные не сдаются; больше того: массы людей, стушеванные фантасмагорическим обманчивым покровом истории, то таинственное, безмолвное большинство человечества, которое терпеливо и серьезно исполняет свое существование, — все эти люди, оказывается, обнаруживают способность бесконечного жизненного развития. Общественное угнетение и личная, часто смертоносная, судьба заставляют людей искать и находить выход из их губительного положения. Не всегда, конечно, такой выход посилен для человека, но когда он осуществляется, то это имеет принципиальное и всеобщее значение. Кто думает обратное, то есть что драматическая ситуация жизни разрешается естественнее всего смертью, тот не имеет правильного представления о действительной возможности человеческого сердца, страсти и мысли, о прогрессивном начале всего человеческого существа.

Отношения Евгения Онегина и Татьяны Лариной приходят к печальному концу, — для счастья женщины и мужчины нет условий. Но Онегин видит, что девушка, некогда оставленная им в пренебрежении, и теперь, когда она стала для него драгоценной, все еще имеет для него открытое сердце и счастье их возможно. Однако Татьяна произносит свой ответ Онегину:

…Вы должны,
Я вас прошу, меня оставить;
Я знаю: в вашем сердце есть
И гордость, и прямая честь.
Я вас люблю (к чему лукавить?)
Но я другому отдана;

Я буду век ему верна.

Не разрушая своей любви к Онегину, даже не борясь с нею, не проявляя никакого неистовства, несколькими нежными, спокойными, простосердечными словами Татьяна Ларина изымает свою любовь из-под власти судьбы и бедствий (уже хорошо знакомых ей), даже из-под власти любимого человека. Чувство Татьяны очеловечивается, облагораживается до мыслимого предела, до нетленности. Она, Татьяна, походит здесь на одно таинственное существо из старой сказки, которое всю жизнь ползало по земле и ему перебили ноги, чтобы это существо погибло, — тогда оно нашло в себе крылья и взлетело над тем низким местом, где ему предназначалась смерть.

Нам всем понятно — из простого чтения поэмы Пушкина, — что Татьяна, пожелай только она, вполне могла бы подать руку Онегину — на всю жизнь и на всю любовь. Внешние препятствия — муж-старик, обычаи, свет, «но я другому отдана; я буду век ему верна» и прочие обстоятельства — перед силой любви Тани, конечно, ничто: эти препятствия одолимы; мы хорошо знаем характер Татьяны и особенно ее женственность, перед которой всякая мужественность лишь пустяки. Дело не этом не в «обычаях старины» и даже не в том, что «я другому отдана» (это ведь сказано для Онегина, как особое оправдание своего отказа, полное чистоты и уважения ко всему миру и к самой себе), — дело в личности, в натуре Татьяны и в качестве ее, осмелимся сказать, бессмертной, первоначальной и священной любви которая не погибла раньше от холодности Онегина и не гибнет, а возвышается и теперь, когда Таня сама господствует и отказывает, когда ей в руки дается власть, — но для Татьяны эта власть никогда не была нужна.

В этом отношении Татьяна Ларина является противоположностью другой русской женщине — Анне Карениной.

Для нас важно здесь, что «бедный человек», Татьяна Ларина, которой жить печально, одиноко и душевно невозможно, находит силу своего счастья и спасения в собственном жизненном развитии, ассимилирующем всякое горе, в естественной тайне своего человеческого сердца, в женственном чувстве, которое верно бережет другого человека и до сих пор хранит и сохранило целое неистовое человечество — руками и сердцем многих Татьян Лариных, — человечество, много раз бывшее готовым пасть духом и склонить голову к земле, к могиле.

Но сила обездоленных людей не только в их внутренних качествах. Их сила, их жизнь находится повсюду; сама природа склоняется иногда им на помощь, принимая самый милый образ.

В «Кавказском пленнике» русский юноша, пойманный черкесами, —

…слышит: загремели вдруг
Его закованные ноги…

Прости, священная свобода!
Он раб.
За саклями лежит
Он у колючего забора.

Свобода! он одной тебя
Еще искал в пустынном мире.

Но мир оказался вовсе не пустынным:

Очнулся русский. Перед ним,
С приветом нежным и немым,
Стоит черкешенка младая.

Он чуждых слов не понимает;
Но взор умильный, жар ланит,
Но голос нежный говорит:
Живи! и пленник оживает.

И далее:

За днями дни прошли как тень.
…Когда же рог луны сребристой
Блеснет за мрачною горой,
Черкешенка, тропой тенистой,
Приносит пленнику вино,
Кумыс, и ульев сот душистый,
И белоснежное пшено.

Этот «природы голос нежный», действующий через человека, и белоснежное пшено, созревшее для всех голодных, — здесь точно весь мир идет на помощь тому, кто

…ждет, чтоб с сумрачной зарей
Погас печальной жизни пламень.
И жаждет сени гробовой.

Как человек действительности, Пушкин понимал, что народ (в широком смысле: от Татьяны Лариной до цыган и нищих, поющих в ограде Святогорского монастыря) — народ живет особой, самостоятельной жизнью, связанный с «высшими» кругами, со «светом» лишь цепью своей неволи. Народ обладает своими скрытыми, «секретными» средствами для питания собственной души и для спасения жизни от истребления «высшими» людьми. Эти жизненные средства не имели ничего общего со средствами времяпрепровождения аристократического, элитного общества (хотя некоторые, лучшие представители этого общества в критическое время своей жизни обращаются именно к народу — в лице старой няни, крепостного человека и т. п.). В народе своя политика, своя поэзия, свое утешение и свое большое горе; все эти свойства в народе более истинные и органические, чем в паразитических классах, просто потому, что трудящиеся люди имеют действительный, реальный и притом массовый опыт работы, нужды и борьбы со злодейским классом своих эксплуататоров. В «высшем» классе этот опыт почти сведен к нулю, и поэтому там не может иметь места реальная истина жизни — ее там не зарабатывают, а проживают и делают бессмысленной. Но великая поэзия и жизненное развитие человека, как средство преодоления исторической судьбы и как счастье существования, могут питаться лишь из источников действительности, из практики тесного, трудного ощущения мира, — в этом и есть разгадка народного происхождения истинного искусства. Пушкин не только понимал это обстоятельство, он сам жил не отводя ума и сердца от действительности, сама натура его была лишь наиболее экономным и энергичным выражением души нашего народа. Народ мог бы обойтись и без Пушкина, но на создание равноценной поэзии ему потребовалось бы сто — сто пятьдесят лет и огромный коллективный, притом разрозненный, почти стихийный труд, — посредством Пушкина это время ограничилось пятнадцатью — двадцатью годами и совершено всего одним человеком. Народ тоже себя напрасно тратить не любит, и, кроме того, его тоска бывает велика, ему ждать некогда, и он рождает и питает свой дар в отдельном, одном человеке, передоверяя ему на время свое живое существо.

Пушкин сознавал и свою ответственность перед народом и, так сказать, заимообразность, зависимость своего поэтического дара от общей жизни России, от родины, понимаемой […] органически. Он, Пушкин, явился ведь не от изобилия, не от избытка сил

народа, а от его нужды, из крайней необходимости, почти как самозащита или как жертва. В этом заключается причина особой многозначительности, универсальности Пушкина и крайне напряженный и в то же время торжественный, свободный характер его творчества.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык.

еще гораздо более важное:

…И он к устам моим приник
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный, и лукавой,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.
И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.
Как труп в пустыне я лежал…

Это из «Пророка». Как общепризнано, «Пророк» принадлежит к наиболее совершенным творениям Пушкина, и в этом же стихотворении до конца открылось нам поэтическое и человеческое самосознание Пушкина: истинная огненная сила входит в нас извне, из великого волшебного мира; «угль, пылающий огнем», зажжен не внутри одного, одинокого сердца человека, «угль» зажжен в общем мире: может быть, он собран по лучинке с каждой души и совмещен вместе, в один сосредоточенный, страшный жар.

А сам будущий пророк — лишь измученный человек, правда, измученный особой мукой, однако эта мука свойственна каждому человеку, и тому, кто не станет пророком.

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился…

Свет народа, возженный в груди Пушкина, существовал и до поэта — пусть более рассеянно, — и он будет светить и после Пушкина, потому что

Земля прекрасна
И жизнь мила —

и люди всегда движутся к своей лучшей участи, они понимают истинную цену жизни даже на бедной и скучной земле, и воодушевление никогда не покидает их сердце. Поэтому Пушкин, чувствуя окончание своего существования, доверчиво передал всей младой жизни, остающейся «играть» у его гробового входа, непогашенный «угль, пылающий огнем». Он знал, что смерть непобедима, но и жизнь ни в чем не обманула его — и Пушкин передал свою весть пророка в будущее, в юные руки незнакомого племени, ибо

Мне время тлеть, тебе цвести.

Но за всем этим отношением поэта к будущему, отношением, полным простого глубокого разума и сдержанной, невидимой грусти прощания навеки, отчетливо чувствуется пушкинское убеждение и пожелание: те радости и та скорбь, которые посещали его душу, вновь будут посещать человека, вновь будут жить в другой груди. И Пушкин в скромной

тайне остается удовлетворенным от этого сознания, точно будущие поколения всего лишь его младшие братья, которые не оставят его памятью. Однако в отдаленном, позднем будущем действительность приобретет и новые, поистине незнакомые черты, и грудь человека, возможно, будет взволнована тем чувством, которое Пушкину было неизвестно. Что же! — это лишь увеличивает значение жизни; история продолжается!

Но уже Пушкин не будет свидетелем нового человечества.

…не я
Увижу твой могучий поздний возраст…

Это сказано без огорчения; больше того, поэту достаточно простого воспоминания о нем:

…Но пусть мой внук…
Веселых и приятных мыслей полон,
Пройдет… во мраке ночи
И обо мне вспомянет.

Пушкин был слишком скромен. Он несколько переоценил нас, будущие поколения. Его светильник, его нетленный пророческий «угль, пылающий огнем», завещанный всем нам, не сразу был перенят другим поэтом. Больше того, Пушкину и до сих пор нет еще вполне достойного преемника и продолжателя. Дух его, творческая торжествующая и оживляющая сила, заимствованная некогда у народа, после смерти поэта опять как бы получила тенденцию возвратиться в свою первородную сферу, в рассеяние безымянных душ, в «энтропию». Это беда, а не обогащение народа, потому что сам Пушкин был коллективным произведением народа, качеством, трудно превращенным из количества, — и вот Пушкин погиб, пылающий «угль» вновь как бы разделен на тлеющие лучинки.

Конечно, этого, то есть окончательного, рассеяния, размена в мелочь пушкинского дара быть полностью не могло; страна не опустела людьми. Пушкин «возжег» несколько своих преемников и последователей, но ни в ком из них не было той груди, в отверстое пространство которой вместился бы весь пушкинский свет. Последователи Пушкина зажгли из его горящего, завещанного огня лишь по лучине или по нескольку их. Это не то, что нам всем нужно: для нас мало света и тепла от лучины. Особенно теперь мало, когда почти половину человечества фашизм обрабатывает в труп — притом в такой труп, который был бы словно живой, но по существу, по душе мертвый. Представим себе на мгновение две силы — Пушкин и фашизм. Разве есть что-либо более противоположное, более исключающее одно другое?.. Есть лишь одна сила, столь же противоположная, антагонистическая фашизму, как и Пушкин, это — коммунизм. Из одной этой краткой мысли видно, насколько для нас ценен Пушкин — не только как поэт, но и как человеческая натура, абсолютно не поддающаяся угнетению, натура, способная быть отравленной и даже погубленной, но сама не способная кого- либо отравить и унизить.

— «Как труп в пустыне я лежал», — могло бы теперь, в наши дни, сказать о себе большинство человечества (Китай, Индия, Германия, Италия, Абиссиния, Польша и все народные рядовые люди несоветских стран).

Как никогда, следовательно, сейчас есть смертная нужда, чтобы в мире появилась поэтическая вдохновляющая, оживляющая сила, равноценная Пушкину — и даже превосходящая его, потому что слишком велико всемирное бедствие. Мы хотим этим сказать, что коммунизм, усиленный точным чувством и поэзией, способен был бы быстрее овладевать массами человечества.

Понятно, не появись теперь почему-либо новый Пушкин, коммунизм все равно справится с фашизмом, потому что — пусть более рассеянно — во всех действительных, трудящихся людях есть нечто пушкинское и пророческое, но дело в том, что одна пушка все

же сильнее многих тысяч кулаков, и в том, что без сосредоточенного, пылающего в одном раскаленном угле выражения своего истинного существа народ (и решающее человечество) не может ощутить самого себя во всем своем качестве и достоинстве, он не будет воодушевленным и, следовательно, могущественным. Поэтому «новый Пушкин» неизбежен; он есть необходимая, а не только желательная сила коммунизма. Коммунизм, скажем прямо, без «Пушкина», некогда убитого, и его, быть может, еще не рожденного преемника — не может полностью состояться. Великая поэзия есть обязательная часть коммунизма.

Но что же стало после Пушкина, считая по течению времени — одного века?

Лермонтов, Гоголь, Гончаров, Чернышевский, Щедрин, Достоевский, Тургенев, Толстой, Чехов… Никто из них не заменил Пушкина целиком; каждый взял на себя лишь часть его «нагрузки», и все вместе они обязаны Пушкину своим художественным совершенством. Некоторые из них широко использовали «отходы» и «бросовые земли» Пушкина и даже таким путем достигли огромного значения и достоинства. Известно, как Пушкин высоко ценил Гоголя, как нравились ему первые повести Гоголя, но Пушкину в такой же степени нравился ведь и «Юрий Милославский» Загоскина и еще ряд других произведений забытых теперь авторов. Он понимал, что это — хорошо, но далеко не то, что делает он сам, Пушкин, и не то, что действительно требуется, и Пушкин стал учить Гоголя, о чем и как надо писать. Он дал Гоголю темы «Мертвых душ» и «Ревизора». Мы не знаем в точности, каким образом совершалась передача этих тем, но знаем хорошо, что Гоголь не мог окончить и решить тему «Мертвых душ», потому что он был только гениальным учеником Пушкина и схватил тему учителя лишь за один ее конец; действительно окончить «Мертвые души» мог только сам Пушкин. Гоголь написал всего лишь большое введение к пушкинской теме мертвых душ человечества, потому что центр темы заключался в выходе из положения смерти, во взыскании погибших.

Гоголь констатировал «грустную Россию», а жить в ней было нельзя — не только Пушкину и Гоголю, но и крепостным крестьянам, и даже Татьяне Лариной, на судьбе которой отраженно, через Онегина, сказалась все та же «грустная Россия». Пушкин быстро почувствовал, что переоценил Гоголя, — иначе как понять его слова: «с этим малороссом надо быть осторожнее: он обирает меня так, что и кричать нельзя» (П. В. Анненков, «Литературные воспоминания»). Но, конечно, «обобрать» Пушкина нельзя было: гений не может быть предметом для присвоения, а приблизительная имитация, хотя бы в темах, не передает намерения истинного автора и к добру не ведет…

Итак, после Пушкина появилась целая большая группа классических русских писателей, среди которых не было ни одного равного Пушкину. «Душа в заветной лире» еще жила, но сызнова играть на лире было некому.

Может быть, так изменились внешние условия, что русская литература вынуждена была пойти на некоторое обеднение? Эти условия действительности, правда, изменились, но при Пушкине они были, пожалуй, не менее трудны: политическая действительность просто убила Пушкина, но помешать ему появиться и прожить хоть краткую жизнь все же и эта убийственная сила не могла. Это обстоятельство внушает нам надежду, что если поэт пушкинского пророческого размера дарования появится не у нас, а в среде народа, угнетенного фашизмом, то и тогда, быть может, заглушённый голос его прозвучит в мире, прежде чем поэт будет уничтожен. Нет и не может быть на свете таких условий, чтобы глубокая, необходимая нужда народа осталась надолго без удовлетворения, чтобы сердце его билось впустую и чтобы душа его могла кормиться камнями демагогии и тщетными надеждами.

Дальше. Большая группа русских классиков, не заменив целиком Пушкина, все же несла общими усилиями пушкинскую службу. Но история переменилась, то есть вместо феодально-дворянской цепи на народ была надета буржуазно-капиталистическая цепь; точнее говоря, эксплуатация людей усилилась, паразитический класс увеличился, народ, при росте внешних ложнодемократических форм общежития, на самом деле еще более, чем при феодализме, ушел в свою отдельную жизнь, в отчуждение от эксплуатирующего его

«общества», в духовное одиночество. Но на самом деле народ не остался одиноким. Интеллигенция, в том числе и писатели, никогда в России не была занята обслуживанием лишь одних господствующих классов. Даже в эпоху полного рабства было несколько интеллигентов, которые служили всецело народу; достаточно назвать хотя бы А. Н. Радищева. Мы убеждены из фактов, что в русской истории всегда была небольшая группа интеллигенции, которую народ мог бы назвать своей […] интеллигенцией.

Но даже эта, истинная, интеллигенция была смущена, пала духом, когда из объективного исторического процесса стало ясно, что эксплуатация человека человеком имеет тенденцию возрастать, а не убывать. Для пессимизма появилась обильная питательная среда, созданная таким развитием общественных, производственных отношений. Уже Гоголь это чувствовал ясно: ведь его Чичиков, «предприниматель и организатор», более хищен и жесток, чем Собакевич, Петух, Коробочка, Ноздрев и даже Плюшкин (Плюшкин хоть и морил своих дворовых крестьян голодом, но и сам не ел). Достоевский показал разложение душ «бедных людей» под влиянием истощающего насилия «господ» всех рангов; он пытался доказать, что дело с человеческой жизнью на земле не получится: если она и была когда-то, при Иисусе Христе, то теперь пришел в мир Инквизитор, и его не выживет отсюда никто; больше того, он, Инквизитор, даже прав. Мы легко угадываем здесь глубокое предчувствие Достоевским фашизма, однако он не мог предугадать главного и решающего — пролетарской революции и коммунизма: а то, что Достоевский понимал под именем социализма, на самом деле не имеет с ним ничего общего. Щедрин увидел положение вещей с наибольшей точностью и ясностью, и он пришел в ярость. Он подверг русское паразитическое «общество», так сказать, идейному разрушению: лучше, дескать, ничего, чем эти пустяки, чем эти «игрушечного дела людишки», от которых неслышно плачут и погибают настоящие люди.

Можно умножить подобного рода примеры. Но пусть будет достаточно. Для нас важно выяснить, как сказалось в русской литературе появление в России капиталистических, буржуазных отношений. Русские классики поняли капитализм как пессимистическое, губительное склонение исторического развития. Это было правильное понимание, но не полное, и некая «великая существенность», именно — происхождение русского рабочего класса и родство его с обездоленным большинством крестьянства, осталась для многих русских писателей невидимой.

Но и тогда у народа была своя интеллигенция, которая понимала ход вещей в полном объеме: Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Некрасов, Успенский и другие. Позже появился Л. Толстой, отказавшийся в своем творчестве от пессимистической фантасмагории своих предшественников, то есть проницательнее вникший в действительность. (Правда, и действительность стала к этому времени более «очевидной»: революция не только собиралась, скапливалась в глубине народа, но уже практически испытывала свою силу на врагах народа.) Это же положение применимо отчасти и к Чехову.

Следовательно, то «пессимистическое склонение» русской истории, о котором мы сказали выше, сыграло в нашей литературе отрицательную роль — в том смысле, что литература стала утрачивать пушкинский пророческий дар, то ясновидение действительности, питавшее пушкинское творчество и делавшее его реалистической истиной. Литература же послепушкинской эпохи начала приобретать все более усиливающиеся элементы формального искусства; она в конце концов, накануне 1917 года, замкнулась сама на себя, накоротко, — в виде декадентства, модернизма, символизма, футуризма и пр. Но линия Пушкина все же не стушевалась, главное русло литературы не заглохло в забвении… Об этом — несколько ниже.

Как бы повел себя Пушкин, живи он полстолетием позже, когда русский капитализм, наряду с еще живой земельной аристократией, въедался в тело народа? Пушкин бы не пал духом, он разгадал бы природу новой истории и не поддался бы на искушение печали. Он бы остался Пушкиным же и проник в тот, пусть еще более удаленный, тайник народа, в котором хранится и действует прогрессивная счастливая сила жизненного развития. Пушкин уже на

свом веку занимался подобными делами: «История села Горюхина», работа над Пугачевым, глубокий интерес к фольклору и творческая трансформация его в виде сказок и пр.

Пушкин бы нас, рядовой народ, не оставил. Но вот его многие последователи и ученики иногда оставляли нас одних искать выход из исторической беды, словно народ, по мнению Инквизитора из легенды Достоевского — нуждается, как животное, лишь в покое и хлебе насущном; точно одним этим хлебным клейстером элементарной нужды можно склеить всемирное счастье…

А теперь представим себе сразу всю картину: был Пушкин поэт пророческой силы, были писатели и поэты после него, так или иначе несшие его же, пушкинскую, службу; затем силы действительности как бы омрачили поэзию, стушевали ее и свели постепенно почти на нет — к Бальмонту, Игорю Северянину и прочим. Куда же делась та светоносная энергия народа, которая, в сущности еще недавно, произвела Пушкина, — неужели эта энергия разделилась на тлеющие лучинки и обратилась в чадящую тьму? И где тогда находится истинная действительность, та, которая рожает Пушкина, или та, которая сводит на нет даже его слабосильных, отдаленных последователей? И еще одно: неужели возможна столь воодушевленная, пророческая, счастливая поэзия, как произведения Пушкина, и русская литература мирового значения после него — без влияния на ход исторического процесса? Ведь и сам Пушкин есть сигнал и знамя истории (иначе из какой же «пустоты» он явился?); наша последняя мысль заключается в следующем: зачем нужны пророческие произведения, если пророчество остается без свершения в действительной жизни, в фактах, — разве единственный смысл таких произведений лишь в том, чтобы вести литературу к дальнейшему совершенству? (Это хорошо — вести поэзию к совершенству, но если дело ограничивается лишь этим, тогда здесь есть признак отделения искусства от его службы реальной нужде человека, при- знак эстетского формализма и дурной бесконечности, когда усилие не оплачивается.) Пушкин не ради того писал стихи, чтобы кто-то после него, опираясь на его опыт, написал стихи немножко лучше Пушкина. Это ведь не главное.

Нет, теплотворная энергия народа не рассеялась в пустой и холодной тьме. Пушкин и рожденная им великая литература работали недаром, пророческие произведения предрекли действия и помогли им произойти в истории. Мы не отделяем поэзию, литературу вообще от политики народа, — революцию от души людей. Человеческое действенное воодушевление, направленное к улучшению жизненной участи, имеет в себе все эти силы, оно применяет все средства для своей цели — и поэзию, и политику, и долготерпение, и прямую революцию. И в зависимости от обстоятельств, от требований нужды эти элементы человеческого прогресса проявляются с разной силой.

Если после Пушкина сто лет не было поэта равновеликой силы, очевидно, «угль, пылающий огнем», был вложен в другую грудь, чтобы пророчество поэзии сбылось, чтобы намерение народа осуществилось. Мы теперь все знаем, где горел этот угль, и посейчас горит, — он был помещен в революцию и вспыхнул в груди Ленина. Народ никогда еще не иссякал до того, чтобы из его огня осталось одно тление. И то, что «угль» перенесен из литературы в революцию, доказывает лишь истинность Пушкина и великой русской литературы. Пушкин и его последователи работали не ради самих себя и своего искусства.

Однако и поэзия сама по себе, как некая начальная, первичная форма воодушевления народа, не должна и не может убывать; в противном случае убудет и сама революция, вообще движение человечества в истории. Одарив Ленина даром, так сказать, действующего пророка, народ, несомненно, и в поэзии не погасил своего света, наоборот…

Обратимся к развитию нашей прежней мысли.

Когда послепушкинская литература, заканчиваясь Толстым и Чеховым, стала после них вырождаться в декадентство, народ резко «вмешался» и родил Максима Горького — линия Пушкина сразу была восстановлена.

Горький начал собою третий период русской (советской теперь) литературы, — если первым периодом посчитать Пушкина, а вторым — всю большую послепуш- кинскую группу писателей.

В лице Горького спасена была великая литература от разъедания и разложения ее трупным ядом империализма.

Подобно Пушкину, Горький мог бы сказать про самого себя:

Погиб и кормщик и пловец, —
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалою.

Именно Максим Горький снова обратился к «прежним гимнам», то есть к пушкинским.

Докажем это. Сначала покажется, что между Пушкиным и Горьким, в сущности, мало родства. Тот и другой были великими писателями, но по некоторым признакам это как будто разные люди. Пушкин целиком артистическая душа, человек готического почерка, страстный, впечатлительный, веселый и грустный одновременно и — недолговечный. А Горький — это «Страсти-мордасти», это человек круглого замедленного письма, мастеровой с Волги, неуклюжий, добрый и угрюмый, но прочный и терпеливый.

Таковы их некоторые внешние черты. Но сравните, скажем, «Вакхическую песню» Пушкина и «Песню о Соколе» или «Буревестника» Горького. Что общего по форме в этих произведениях? Очень мало. Что общего по теме и духу? Все общее, одна и та же страсть и мысль.

Но мы вовсе не хотим идти по легчайшему пути — выискивать тематические подобия и считать их доказательствами равноценности двух писателей. Слава Пушкина не нуждается в увеличении ее именем Горького, а Горький — не станет больше, если назвать его пролетарским Пушкиным. Горький — не Пушкин и не равноценен ему. Нас интересует более скромная проблема: насколько Горький являлся преемником и продолжателем творчества Пушкина, — не в формальном отношении, а по существу и по духу. Пушкин ведь служит эталоном для всех наших измерений и суждений в литературе, и мы вправе все явления относить к нему.

Прежде всего, исторически и естественно Горький был наследником не только Пушкина, но и всех русских классиков, работавших после Пушкина. А в послепушкинских писателях далеко не все было благотворно — по тем причинам, о которых мы говорили выше.

Народный, простой и чистый человек по натуре и происхождению, с прирожденным «пушкинским» отношением к жизни, Максим Горький вместе с тем глубоко усвоил русскую культуру, созданную в XIX веке, со всем ее добром и со всей отравой. И это обстоятельство объясняет нам долгий, многолетний конфликт в душе Горького, объясняет его некоторые литературные неудачи, а иногда и политические ошибки. Народное, пушкинское «да здравствует разум» стушевывалось у Горького иногда темной глубиной Достоевского.

В статье о В. И. Ленине Горький пишет про свои настроения в 17-18-м годах: «Я плохо верю в разум масс вообще, в разум же крестьянской массы — в особенности». Здесь Горький ошибся в словах: сам же он ведь и был представителем того самого разума масс, в который он будто бы не верил.

Откуда же это шло? Горький объясняет сам:

«Научная, техническая, — вообще квалифицированная интеллигенция, с моей точки зрения, революционна по существу своему». Мы теперь на опыте знаем, что это сказано неточно. Такой «механической» революционности на свете нет, и в данном случае как раз В. И. Ленин, а не Горький является носителем пушкинского начала, пушкинского понимания народа, то есть понимания, что именно народ имеет приоритет перед интеллигенцией в разуме и революционности.

Горький — не всегда, но в некоторые годы своей жизни — верил в разум, лишь

конденсированный в интеллигенции, — словно физический народный труд не требует разума и его, этот труд, могут совершать и безумные существа, словно разум не находится как раз ближе всего к практике и будто люди, измученные угнетением, не размышляют о своей судьбе больше любого интеллигента […] Кроме того, не было никогда единой интеллигенции. Одно дело, скажем, Чернышевский и Добролюбов и другое, допустим, Мережковский и Бунин. Интеллигенции столько же, сколько классов. А если говорить отдельно о научно-технической интеллигенции, которую в социализм ведет, дескать, сама ее профессия, автоматическая целесообразность инженерного труда, требующая всемирного плана и гармонического общества, то Горький, вероятно, имел в виду лишь редкие артистические натуры среди инженеров и ученых, типа Тимирязева, Эйнштейна и еще немногих. Это не отвечает мысли Горького. В социализм ведет историческая необходимость и живое разумное чувство; другого пути нет и для интеллигентов.

Но даже такого рода недоразумения Горького доказывают необыкновенное благородство его характера, потому что эти недоразумения происходили из доверия к образованному человеку, из убеждения в честности и серьезности всех сознательных людей, в разумном, хотя и скрытом до времени, величии мира. Присущее ему самому

Горький распространял слишком на большой круг действительности. Такая обаятельная доверчивость души часто составляет обязательный элемент характера народного, рабочего человека, — это бывает не от неразвитости сознания, наоборот — от силы его. Такой человек, наблюдая сотворенную до него материальную и духовную культуру, исполняется к ней наибольшим уважением, потому что он по своему трудовому опыту знает, чего это стоит, как тяжко нужно было трудиться до него целым рабочим поколениям. Человек же, лишь «мысленно», а не опытно представляющий себе хотя бы историю создания городов, этого не поймет.

И Горький с «набожностью», рожденной именно из этической чистоты его природы, преклонился перед всей культурой и разумом человечества, не всегда отделяя из культуры и разума то, что хитроумно содержится в них ради подавления людей, а не ради развития прекрасной жизни.

Это простодушие гиганта было свойственно не одному Горькому, но также и Толстому (в другом, правда, обратном качестве).

Пушкин же относился к разуму и культуре более обыкновенно: они входили чудесными, но рядовыми элементами в состав его души и мировоззрения. Пушкин имел более расширенное понятие жизни. Мы не можем сказать — лучше это или хуже, чем сосредоточенное понятие Горького. Но разница в душевном складе Пушкина и Горького проходит где-то здесь.

Нам кажется, что прирожденно народное, пушкинское сознание жизни временами как бы искажалось в Горьком враждебными психическими силами прошлого, погибающего и погибшего общества […] Горький всегда был на передовой линии фронта борьбы за будущую пролетарскую участь, он одним из первых принимал на себя все атаки буржуазного, а затем фашистского противника. И естественно, что сознание Горького как бы «искажалось», потому что в бою и победитель получает раны […] Так что «искажения», «ошибки» и «неудачи» Горького, о которых он сам говорил много раз (преувеличивая их значение), вероятнее всего, есть лишь результаты долголетних битв с буржуазно-фашистским врагом рабочего человечества, — это есть раны, без которых, очевидно, было нельзя добиться сокрушения противника и победы. Вспомним для примера, как Горький, допустив ошибку в оценке «монопольной» революционной роли интеллигенции, расправился с ней затем в лице Клима Самгина…

Во времена Пушкина не было, конечно, такой исторической ситуации, человечество тогда еще не подошло к своему критическому рубежу. А Горькому пришлось жить и действовать на шве двух принципиально отличных эпох, быть поэтическим провозвестником эпохи коммунизма […]

Дело Горького заключалось в том, чтобы спасти и сохранить любимое им человеческое

существо из-под обвалов буржуазного общества и вырастить человека для будущей, истинной жизни. Он ищет и находит людей будущего в том же единственном месте, где их находил и Пушкин, — в народе, зачумленном горем и нуждою, обессиленном каторжной работой и все же хранящем в себе тайну своего терпения и существования и свет того воодушевления, который Пушкин превратил некогда в «угль, пылающий огнем».

В чем же эта тайна — в ее конкретной отдельности? В рассказе «Страсти-мордас- ти» Горький изображает ребенка: мать его — нищая проститутка, а ребенок — хранитель жилища и даже в некотором смысле заведующий производством материнской «любви» (он зажигает и тушит лампу, когда нужно, заботится о доме и пр.). Этот ребенок, Ленька, является и свидетелем материнской «любви»; он сидит один впотьмах, и сердце его умирает от ужаса и тоски. Тогда он завел себе «зверильницу» в коробочках, — в них жили паук, таракан, муха, жук. Во время материнских «страстей» ребенок, наверно, слушал, как шевелятся его «звери» в коробочках, и успокаивался: он был не один, он жил вместе и наравне с ними. Мало того, ребенок воодушевил насекомых, он сделал из них копию знакомого ему, близкого человечества. «Это — паучишко там сидит, подлец! Его зовут — Барабанщик. Хитрый!.. А тут — таракашка Анисим, хвастун, вроде солдата. Это — муха. Чиновница, сволочь, каких больше нет! Целый день жужжит, всех ругает, мамку даже за волосы таскала… А это — черный таракан, большущий — Хозяин; он — ничего, только пьяница и бесстыдник… Здесь — жук, дядя Никодим, я его на дворе сцапал, он — странник, из жуликов которые… мамка зовет его Дешевый; он тоже любовник ей».

Эти коробочки — «зверильница» — служат ребенку и утешением и подсобным средством познания мира. И далее — в том же рассказе — Горький вдруг, словно отбрасывая все литературные беллетристические условности, идет напрямую: «Он (Ленька. — А. П.) обаятельно улыбался такой чарующей улыбкой, что хотелось зареветь, закричать на весь город от невыносимой, жгучей жалости к нему».

Здесь Горький скорее пророк, требующий преобразования жизни, чем писатель в обычном смысле, — и он нам от этого лишь неизмеримо дороже. Грозное и нежное напряжение рассказа, которое у Горького вдруг прорывается непосредственным, открытым гневом, призывом и пророчеством, — и в «Страсти-мордасти» и очень во многих других произведениях Горького, — роднит их по существу духа с тем же «Пророком» Пушкина, который не является лишь поэтическим шедевром, а особым словом, превращающимся в физическое движение сердца, в практическое действие, в политику… «В пустынном мире» Горький нашел ребенка, брошенного и забытого, как труп, поднял его к себе на руки, согрел и сам около него согрелся, — вот о чем написано в рассказе «Страсти-мордасти». Так писать, как написаны «Страсти-мордасти», писатели почти не могут, а так поступить, как поступил тезка Леньки — Алексей Максимович, — поступают лишь пророки или истинные учители человечества.

Около ребенка живет мать (тот же рассказ) — самая близкая родственница всех людей. Проследите за отношениями матери и сына в этом рассказе. Она его родила, она его кормит и любит, а сын-ребенок уже хозяйственно помогает ей и, чутко обожая мать точным детским сердцем, относится к ней, однако, вполне здраво, разумно, с полным пониманием ее участи и даже пытается товарищески воспитывать мать, влиять на перемену ее жизни.

Что это такое? Здесь в очень свернутом виде, в маленькой модели, как «сквозь магический кристалл», намечается огромная тема — отношений матери и сына, вместе, как товарищи, действующих в жизни и не перестающих быть матерью и сыном.

Чувствовал ли Пушкин значение матери — как начала жизни и как поэтический образ?.. Он был фактически сирота (мать его не любила), но сироты сами находят себе матерей, они без них тоже не живут. Для Пушкина женщиной, заменяющей мать, была няня, Арина Родионовна. И он не только любил ее нежным чувством, как благодарный сын, он считал ее своим верным другом-товарищем, Пушкин так и называет ее:

Подруга дней моих суровых,

Голубка дряхлая моя.

В этих двух строках сразу дается отношение Пушкина к Арине Родионовне — как к товарищу: «Подруга…» — и как к няне-матери: «Голубка дряхлая моя».

Няня-мать рассказывала сказки, а Пушкин сказки сам писал. Они и по «профессии» были товарищами — оба поэты.

И здесь, в глубине вековой давности, в работе Пушкина, который не оставил на свете почти ничего своим взором и чувством, мы видим зарождение великой темы о матери, темы, которой почти никто из классиков до Горького всерьез и самой по себе не занимался. Горький развернул эту тему в роман всемирного, принципиального значения, в этом отношении он завершил дело, лишь намеченное Пушкиным.

Арина Родионовна вынянчила первого поэта нашей земли, спела над его колыбелью песни русского народа и рассказала ему сказки, когда мальчик стал понимать слова, и в дальнейшем Пушкин не переставал слушать ее, Арину Родионовну, свою поэтическую помощницу — няню, подругу и мать. И она осталась с ним в поэзии навсегда. Пелагея Ниловна Власова («Мать») родила и вынянчила сына Павла, обласкала его товарищей — целое поколение большевиков, вольно и невольно воспитала в сыне революционера и сама научилась у него, как нужно жить, вошла вслед за сыном в рабочее движение и была в нем не только ради своего сына, но и ради всех детей, пока ее не стали душить жандармы, но и тогда она не умерла.

У Горького тоже, как и у Пушкина, по существу не было матери. «Бросила тебя мать-то поверх земли, брат…» — говорит дед («Детство»). Зато у него была бабушка Акулина Ивановна (из «Детства») — «настоящая мать, как земля». Эта бабушка, похожая на весь русский народ и на Арину Родионовну, сыграла для Горького ту же роль, если не большую, что и Арина Родионовна для Пушкина. Но в этой повести — в «Детстве» — есть и физическая, живая мать Алексея Максимовича, и странно, что ее Горький изображает лишь как прекрасную женщину, а бабушку — как мать. Эта странность легко объяснима: именно через бабушку Горький увидел весь добрый, таинственный мир, с любовью склонившийся над ним для его защиты и радости…

«Детство», несомненно, является одним из самых лучших произведений о русском народе. Образ бабушки есть самое высшее, самое правдивое изображение женщины, — и разве что найдется еще в мировой литературе два-три равноценных образа старой женщины… Известная мысль, что женщины, пожалуй, более «главные» люди, чем мужчины, — более драгоценные, в сущности, и не потому только, что они детей могут рожать, — эта мысль получила в «Детстве» почти объективное доказательство.

Для бабушки Акулины Ивановны открыты все тайны жизни, вся грусть и надежда человеческих сердец. Она является фактической хозяйкой человеческого мира, окружающего ее, хотя явно и не господствует в нем, — но хозяйствовать ведь важнее, чем господствовать. Бабушка и с богом свой человек. Она и с ним говорит как хозяйка жизни и, сама не сознавая того, как сила если не более главная, чем бог (в ее представлении), то более нужная и важная, чем он, потому что одной ей ведь — женщине — досталось и людей рожать, и хранить, и радовать их, — ее дело серьезное, а бог и черти живут лишь для волшебства, для интересной таинственности мира.

Акулина Ивановна дает богу прямые руководящие указания:

«— Варваре-то улыбнулся бы радостью какой! Чем она тебя прогневала, чем грешней других? Что это: женщина молодая, здоровая, а в печали живет. И вспомяни, господи, Григорья… Ослепнет, — по миру пойдет, — нехорошо!» — укоряет бабушка бога.

«— Что еще? — вслух вспоминает она, приморщив брови».

Как бы не забыть, дескать, чего-нибудь: бог недогадливый, он что-то вроде ее мужа-старика, все самой приходится помнить, чтоб жизнь в порядке держать.

Вспомните удивительный по конкретной, пластической силе рассказ бабушки о рае, об ангелах, о чертях, обыденно живущих около людей наравне с тараканами, ее спокойный,

естественный героизм на пожаре, когда испугались и мужчины и лошадь, — героизм, доказывающий, что она, Акулина Изановна, есть истинная мать-хозяйка своего двора и своих близких людей, а при нужде и случае — всего мира. «Она была так же интересна, как и пожар», — говорит Горький про свою бабушку.

Образ Акулины Ивановны в «Детстве» — животворный, светлый и освещающий целый русский народ и его землю — всецело пушкинской природы. Мы говорим про сущность самого отношения Горького к бабушке; если же говорить о первичном, пушкинском образе «бабушки», хотя для данного случая это не обязательно, то это будет няня Татьяны из «Евгения Онегина». Но дело здесь не в подобии (его по фактуре этих двух произведений и нет), а в самом пушкинском отношении к женщине и к действительности.

В дедушке Василии Васильевиче дан образ нарастающего зверства, наследующего землю после женщин и матерей, — однако ему, этому зверству, не пришлось и никогда не придется унаследовать землю: дед Василий Васильевич теряет и то, что имел при бабушке, и погибает нищим, одичавшим человеком.

В этом оригинальном, совершенно реалистическом типе человека Горький следует тематической традиции некоторых послепушкинских писателей — об убывании человека под влиянием «темнеющей» действительности. Для деда эта действительность и правда темнела: его дети, кроме Варвары, были, говоря современным языком, этические по крайней мере, фашисты (одному из сыновей, Михаилу, лишь случайно не удалось убить отца); коммерческие дела его шли неровно — и он обанкротился и т. д. А когда-то, в начале своей жизни, в молодости, и дед был добрым, интересным, похожим на бабушку человеком.

«Расскажи другое!» — просит маленький Алексей одного рассказчика, когда ему надоедали рассказы про зверство и грусть. Алексей чувствовал, что в зверстве жить однообразно и неинтересно. А рассказчик, меняя тему, опять говорил про скучное. И в «Детстве», что касается линии деда, можно было бы сказать «другое», то есть пушкинское. Если бы был жив Максим Савватеич, отец Алексея, он бы взял просто деда на руки, как он брал некогда бабушку, — но уже не по любви, а по «скучному» делу, — и вытряс бы из него всю душу или то, что в ней омертвело и стало шлаком: «злоба, что лед, до тепла живет».

И это «другое» говорится и делается бабушкой, Алексеем, Варварой, Максимом Савватеичем, Цыганком и еще некоторыми людьми. «Другое» — это и есть пушкинское «да здравствуют музы, да здравствует солнце». Агрессивная сила деда, в котором дана вся русская кулацко-буржуазная действительность, десятки лет боролась с бабушкой — музой — и не победила ее, потому что бабушка — это сама волшебная жизнь, осознанная еще Пушкиным; бабушка обращает любых агрессивных чертей и бесов в тараканов; она воспитывает революцию в лице Алексея Пешкова. А все-таки «дед» с самого «Детства» упрямо грозил Горькому и временами пугал его, — пока в «Климе Самгине» Горький не победил его последних потомков, «Пушкинское» и «антипушкинское» (говоря, конечно, условно) всю жизнь боролись в душе и творчестве Горького: его задачей было преодолеть антипушкинское, неразумное в действительности и в себе, куда неразумное проникло из той же действительности. Эта титаническая борьба теперь закончилась; в результате борьбы появились новые шедевры мировой литературы и несколько произведений пророческого значения.

Но был ли Максим Горький писателем, равноценным Пушкину для молодого советского человечества? Нет еще, не следует ставить творческим силам социализма никакого предельного совершенного образца, чтобы не связывать развитие этих сил.

Горький был наиболее совершенным и оригинальным учеником Пушкина, ушедшим в гуманитарном понимании литературы дальше своего учителя. Он дошел до пророческих вершин искусства; он был воспитателем пролетариата, долгие годы согревая его теплом своего дыхания, утешая его в бедствиях, еще когда пролетариат был в подвале истории, в безвестном и безмолвном существовании. Он, Горький, сделал все возможное, чтобы новый Пушкин, Пушкин социализма, Пушкин всемирного света и пространства, сразу и безошибочно понял, что ему делать. И о Максиме Горьком сохранится вечная память,

потому что у его гробового входа осталась младая жизнь, более счастливая и уверенная, чем она была у гробового входа Пушкина. Среди этой жизни, быть может, уже находится будущий «таинственный певец», который не обманет доверия ни Пушкина, ни Горького.

Страдания молодого единоличника

В трех книгах «Нового мира» (№№ 11 и 12 за 1936 год и № 1 за 1937 год) напечатана первая часть повести К. Горбунова «Семья». Действие повести происходит на рабфаке, герои повести — советская молодежь, т. е. люди, судьба и воспитание которых интересуют нас чрезвычайно, потому что это молодое человечество — именно те кадры, которые решат коммунизм.

Наше мнение о повести К. Горбунова еще не может быть окончательным, поскольку опубликована лишь первая часть произведения. Но, быть может, тем более полезно будет заявить наше предварительное мнение именно теперь: возможно, что автор посчитается с нашим суждением и следующие части повести напишет лучше, чем первую часть. Это его, впрочем, дело, — наша здесь только просьба (просьба писать лучше).

В «Семье» — три семьи: деревенская отцовская семья главного человека повести, Акима Добычина; товарищеский коллектив студентов-рабфаковцев, заменяющий семью для учащихся юношей и девушек, и, наконец, некий зародыш будущей семьи в складывающихся любовных отношениях: Добычина и Цецилии Штокман (хотя отношения пока что так и не сложились). В этих «трех семьях» и движется тема повести, вернее говоря, происходят разные нужные и ненужные, важные и пустяковые факты, потому что темы, как идеи, в первой части повести обнаружить нельзя. Надо, вероятно, считать темой самый характер Акима Добычина, сына крестьянина, не видевшего отца уже тринадцать лет и собравшегося, в конце концов, поехать нему (но еще не уехавшего). Биографическое движение Акима Добычина, колебательное непостоянство его характера, зачастую непонятные и просто глупые действия этого молодого человека, должно быть, и составляют тему первой части «Семьи». Но на эту слабость мы сетовать не будем: возможно, что автор в первой части «Семьи» сделал только подготовку, введение к своей теме, которую он разовьет в дальнейшем. Мы пока потерпим.

Обратимся к существу дела — к человеку, изображенному К. Горбуновым в разных лицах своих героев. Хорошая девушка Цецилия Штокман (хорошая до того времени, как она попала в руки автора), — эта девушка несколько неравнодушна к Акиму Добычину (неравнодушна, но вместе с тем и не влюблена: автор блестяще владеет способом описания несвершенных дел и тщетных измерений). «Девушка… покусывала губы, — они постоянно слегка шелушились у нее, будто опаляемые внутренним жаром. Низким, грудным голосом сказала…» Автор, очевидно, желает заинтересовать читателя девушкой «как таковой», а не типом человека. Это допустимо, конечно: пусть хотя бы этим «чувственным» путем мы доберемся, в конце концов, до характера, до «центра» человека. Но даже с точки зрения «сексуальности» этот «низкий грудной голос» и шелушащиеся губы, опаляемые внутренним жаром, — не вещь, а шаблонная условность. Вскоре же автор «раскрывает» нам и душу Цецилии Штокман. И вот что получается.

«— У них все так хорошо, — пробормотал Аким, (у них — это у „полноватой“ Сони и у ее, скажем, жениха, Алеши Трынова). — А у нас… — он безнадежно махнул рукой.

— Потому что ты не похож на Трынова, — сухо ответила Циля. — Он надежный, проверенный человек. Соне Леушевой не приходится грызть ногти и раздумывать: „Кто Трынов, что Трынов?..“

Аким горько вставил:

— А на меня, конечно, нельзя полагаться.

— И да, и нет».

Молодая советская девушка, выходит дело, не может как следует влюбиться в юношу: ей мешает «сверхбдительность»; она завидует своей подруге, у которой партнер вполне

проверенный парень, — ей же, бедной, приходится грызть ногти в мучительном недоверии к «тайному» политическому лицу своего возлюбленного. Допустим, что автор хотел здесь посеять подозрение в читателе к своему герою Акиму Добычину как скрытому врагу. Но для этой цели ему пришлось изобразить первоначальную любовь девушки в противоестественном виде, порочащем весь образ Цили Штокман. Аким Добычин, как враг, еще только в возможности, а Циля Штокман уже разрушена одной придуманной автором репликой. К. Горбунов сносит горы, чтобы сеять коноплю.

Фраза Цили «И да, и нет» сама по себе есть точное определение чуть ли не всей ситуации повести. Конечно, после этой фразы Аким «колебнулся», т. е. просто опечалился (крестьянская натура Акима здесь ни при чем, горнорабочему тоже стало бы плохо), и он, Аким, опять пошел по старому пути автора, т. е.: «Девушка влекла его загадочными складками темного платья на груди, — платье волнующе перехватывает над бедрами узкий зеленый ремешок; нравился низкий голос ее… нравилась привычка покусывать воспаленные губы. Самое же главное — Акима всегда притягивала непонятность Цили». Если с человеком так обращаться, как обращаются автор и — по его наущению — Циля с Акимом, то из него нетрудно сделать действительно врага. Человек воспитан в детском доме, ему всего сейчас лет двадцать пять, отца, крестьянина-бедняка, он не видел тринадцать лет, а автор и подсобные, подручные персонажи повести третируют его с первых же страниц и во все очи подозревают в нем «врага». Почему? Потому что это нужно автору. Возможно, — но читателю неясна эта необходимость, поэтому повесть, если бы даже она была написана хорошо, представляется читателю искусственной.

«— Но кто-то сидит в тебе, знаешь!.. Не разгадаю, кто! Кто-то темный» — говорит Циля Акиму.

И немного далее она же:

«— Ты хочешь, чтобы я полюбила тебя, волосы гладила! Какое ты имеешь право? Где твои заслуги?»

«— Надо строже проверять себя. Хватит для нас жизни, любовь успеет постучать в сердце. А пока пусть она (любовь, очевидно. — *А. Л.)* учит алгебру, летает по воздуху…»

Следовательно, чтобы жениться, человеку нужно стать приблизительно героем Советского Союза («где твои заслуги?»), да и то бесполезно, потому что любовь должна идти не на жену, а в алгебру и в воздух. К счастью, Циля не выдержала долгого принуждения автора, она «коротко обняла и поцеловала горячими, сухими губами» Акима (воспаленными, шелушившимися и т. д.), «отрывисто прошептав: — Любить надо вот так, вот так».

И на этом мы благодарны.

Возьмем, однако, другой материал из повести. Может быть, там мы найдем положительные качества произведения. Три человека в повести — Таня, Закройщик (фамилия) и отец Акима — написаны почти хорошо. Правда, это жанровые, давно освоенные типы, которые изображать нетрудно, — в русской литературе есть огромный опыт по этой части, и для Тани, Закройщика и отца можно указать прототипы в прежней и современной литературе. И все же некоторое достижение автора здесь несомненно,

Будем исследовать дальше. Гулин до поступления на рабфак работал в железнодорожном депо; Гулин изобрел новый способ обточки паровозных бандажей (а не колес, как думает автор). Но инженер украл у Гудана его изобретение, потому что Гулин не умел изложить свою идею в чертежах.

«Деповец (Гулин) не унимался: — Постой! На рабфак я шел… думал, чертежам этим научусь… Не успел. Как же теперь?»

«„Даже Гулину известно, зачем он учится, а я не знаю“, — все больше раздражался Аким».

Инженер, ворующий творческую идею у рабочего, — это возможный факт, но слабый и не типичный. Знает ли автор современных советских инженеров? Это ведь в большинстве обученные люди из того же рабочего класса. И далее, неужели Гулин, как думает Аким, учится лишь ради того чтобы, научившись черчению, раз навсегда пресечь преступные

намерения инженеров? Характеризовать пролетарского студента как подозрительного, ограниченного маньяка — плохой способ письма, мягко говоря. И еще: почему сам Аким Добычин такой растерянный человек, что его мучит, отчего он не понимает, зачем учится (а учится он хорошо), что его тревожит? Ну, в любви у него неудача (хотя тоже не вполне: вроде как иногда и удача), а еще что? — Неизвестно. Просто он крестьянин, сын мельчайшего стяжателя, — вот он и мечется, колеблется и единоличничает в душе, — это, конечно, предполагает автор, а не мы. Мы относимся к крестьянам, в том числе и к единоличникам, с меньшим упрощением. Мы не верим в «голос крови».

«Зачем науки, если я не знаю, в чем и где применю их? — неотвязно стояло в голове» (Акима).

Это говорится в нашей стране и в наше время. Ни врага, ни идиота предполагать в Акиме, читая повесть, у нас нет достаточных данных. Но этот молодой человек, «единоличник» по далекому, полузабытому отцу, мучается. Что за темная глубина натуры?.. Кстати, отец Акима, может быть, уже давно в колхозе, — это мы узнаем, к сожалению, лишь во второй части повести.

«Темная глубина» Акима Добычина происходит не из его собственной природы, и она, эта «глубина», не объясняется условиями действительности, — нет, это просто намерение автора. Вообще, в повести много намерений — не только у автора, но и у его персонажей. К сожалению, эти намерения не сбываются или сбываются чуть-чуть: «и да, и нет». Это сочинение несвершенных дел, потому что скрытой темой его являются страдания и колебания юного «единоличника», т. е. тема явно ложная, или в лучшем случае юмористическая.

Наконец, видимо, и Акиму надоедает его собственное состояние. Он хорошо ведет себя на операции по поимке бандита в лесу (этот бандит является односельчанином Акима, — вероятно, тут есть какой-то темный сюжетный намек, и мы не будем мучиться отгадкой его). Но даже и пойманный бандит затем убегает: автор верен своему принципу несвершенных дел и стушевывания интриги. Однако Циля как славная, в сущности, девушка отмечает храбрость Акима. «Ты молодец, Аким!», говорит она. Но Аким — «он взглянул на нее рассеянно и недоумевающе». «Добычин сморщился». Через полторы страницы Аким уезжает в деревню, но тут уже Циля обиделась, — она не провожает Акима, и первая часть повести кончается.

Что же будет дальше? Судя по опубликованной части, Добычина и дальше будет «мутить», колебания и «распсиховка» его будут продолжаться. Если автор думает, что он рисует нам опасного врага, врага по «прирожденной натуре», он ошибается… Если объяснить душевное состояние Акима Добычина печатью тяжкого детства: отношением голодающего отца, отдачей Акима в детдом и пр., то в нашей действительности смываются и эти печати. Но единственным рациональным объяснением характера Акима служит именно вышеуказанное обстоятельство — впечатления его детства. И поэтому молодость его идет под знаком «мне отмщение, и аз воздам». Это все понятно, но это все фальшиво и далеко от истины нашего времени.

Повторяем, наше суждение носит лишь предварительный характер, потому что опубликована только первая часть повести. Мы способны надеяться на лучший исход, т. е., что вторая часть повести опровергнет нашу оценку; если это случится, мы почувствуем себя удовлетворенными.

Однако редакция «Нового мира» поступает неправильно, публикуя такие части сочинений, которые оставляют читателей лишь с одной надеждой на будущее чудо. Неужели редколлегия журнала не может достигнуть уровня понимания хотя бы среднего современного читателя?

О грандиозном, но неуловимом

В романе «Творчество», завершающем «Бруски», Ф. Панферов пишет: «Хорошо было

то, что Арнольдов (художник, друг Кирилла Ждаркина) принес в художественный мир не только свои взгляды, но и картину „Перекоп“, достоинств которой не могли не признать и его противники. Но около мастеров кисти всегда ютилась „двора борзых“, как называл их Арнольдов. Они подняли шум, найдя в картине неполадки технического порядка. На одной из пушек было покошено колесо. Хотя оно и должно быть таким, потому что пушка стояла на грязной дороге, но к этому придрались, и началось улюлюканье, то самое улюлюканье, которое всегда и охотно подхватывает обыватель… И пошло. Арнольдова вдруг обвинили в том, что он не признает классиков, отвергает всю культуру прошлого, вообще не учится и не хочет учиться, что это „не художник, а маляр“. За Арнольдова в печати вступился большевик, художник Евграфов, но на него напустили так называемых „шавок“, и „шавки закидали его вымышленными обвинениями“».

Мы не думаем, чтобы сам автор романа «Творчество», Ф. Панферов, относился к критике подобно художнику Арнольдову, потому что Ф. Панферов, судя по его произведениям, человек ума и объективного наблюдения. Правда, ум писателя еще не настолько «усдоблен», то есть обогащен действительностью, чтобы он уже теперь мог творчески обращаться с человеческой душой читателя, но, несомненно, автор «доспеет» этого в будущем. Однако для того, чтобы «доспеть» в этом, нужно отказаться от самолюбивой, приторной теории Арнольдова и понять, что около «мастеров кисти» ютятся не только те «своры борзых», которые поднимают шум по поводу технических неполадок произведения, но и те, которые бодро, по-борзому льстят, затушевывают неполадки, чтобы впоследствии, когда произведение пойдет работать в народ, с ним, с произведением, случилась авария. Вторая, порода «борзых» опаснее, хуже первой породы.

Из уважения к автору романа «Творчество» мы предупреждаем, что не собираемся здесь, в очень небольшой статье, дать исчерпывающее суждение об этом его произведении. Его роман заслуживает большой критической работы, и он будет иметь ее. Мы же коснемся здесь лишь некоторых эпизодов романа «Творчество» — тех, которые привели нас либо в недоумение, либо в радость. Обещаем, что «покошенного колеса одной из пушек» мы касаться не будем, равно и прочих «неполадок технического порядка» (например, баранки руля у гусеничного челябинского трактора: разве там рулевое управление осуществлено в виде «баранки»?). Странно еще, что под словом «техника» Панферов понимает, видимо, либо небрежность, либо нечто совсем второстепенное, забывая, что почти все персонажи его романа и все читатели-колхозники — сплошь техники, люди, работающие посредством машин (они ведь придадут словам Ф. Панферова такое значение, которого он сам не хотел им придавать; следовательно, нужно выражать мысль точно — вот в чем «техника»; без этой техники выражения мысль останется лишь внутри одного автора, и то в качестве темного чувства).

Роман начинается с пробуждения Кирилла Ждаркина. Этот молодецкий человек почувствовал во всем своем теле «наливную бодрость» и проснулся: гож, дескать, действовать весь день до ночи. Далее, он разглядывает жену Стешку и будит ее. «Хочу тебя испить», — говорил Кирилл.

«Пей. Пей вволю, — сказала она». И далее: «Ох, слонушка мой». И еще: «Смотри, Кирилл. Соски назревают… и груди набухли. Значит, скоро». Речь идет о приближающихся родах женщины.

Вскоре после этого Кирилл Ждаркин садится на жеребца Угрюма, скачет на нем, кричит на ветру в свежем пространстве: «Ого-го-го! Ого-го-го! Черт возьми все на свете!», купается в реке с лошадью, дерется с нею, «жирует» и физически наслаждается жизнью.

В этих сценах Панферов рисует Стешку и Кирилла, как физически могучих и прекрасных людей, в духе Рубенса и Микель-Анджело (последнего поминает и сам автор). Больше того, и жеребец Угрюм ведет себя подобно Ждаркину и даже похож кое в чем на него. Но жеребец благодаря такту или наблюдательности автора в этом случае лучше человека: Ждаркин, «сняв с жеребца седло, уздечку, ребром ладони наотмашь ударил его в бок. Жеребец икнул, очумело попятился, глаза у него налились кровью…» Ждаркин

прикрикнул на жеребца, и конь успокоился, простил человека, первым ударившего его. А Кирилл бы не простил.

Зачем столь скульптурно и живописно Панферов изображает своих людей? — Ждаркин говорит жене: «В Италии я видел картину „Страшный суд“. Ну, картина такая, знаешь ли, и художника звать чудновато — Микель-Анджело. Умер он давно, Он этих святых там разных рисовал, так — для блезиру. Своих святых давал. Ты видела, как Христос нарисован в церквях? Беленький, с тоненькими руками, ножками… А тут, понимаешь ли, сидит парень такой… плечи у него… ручищи… силач». — «Как ты?» — спрашивает Стешка. «Угу. Грузчик», ответил Кирилл. Тут же Стешка косвенно, а в глубине романа и явно, сравнивает себя с Евой (и Ева оказалась туловищем похуже Стешки).

Если у Микель-Анджело был, допустим, смысл работать для «блезиру», т. е. под видом святых и в форме «ортодоксальных» тем изображать идеальных людей Возрождения, то зачем этот способ — «блезир» — нужен советскому автору? Возможно, что мы ошибаемся. Но как объяснить преобладание в натуре Ждаркина, Стешки и некоторых других персонажей романа элементов физиологии, сексуальности, прямого зверства, всякой давно известной и блестяще воспетой «роскоши естества» и прочих призывных голосов природы? Ведь Ждаркин — большевик, член ЦИК, секретарь горкома, и — как мы узнаем из дальнейшего повествования — он отличный работник, организатор. Мы хотим сказать, что во «внутренней» натуре Ждаркина нет наиболее существенных, специфических, наиболее драгоценных для читателя черт человека-большевика. Во многом, и в самом человечном, в самом глубоком и трудном (как раз, где для пера большого писателя есть работа), во многом Ждаркин — большевик только для «блезира», он работает лишь во исполнение темы автора, а не ради истины действительности, которая всегда должна иметь родство с идеей художественного сочинения. Одной деловитостью, одной мужественностью и «страстностью» Ждаркина тут делу на поможешь; деловитым можно быть и не будучи большевиком, а страстными бывают не только люди, но и животные. Нас, читателей, интересует прогресс человечности в человеческом существе, а поскольку этот прогресс, это развитие человека совершается в современной истории единственной силой большевизма, то никакого «блезира» не требуется, т. е. не нужно обогащать образ нового человека всякими могучими силами «естества», чтобы он держался живым. Нужно, чтобы этот человек стоял на своих ногах, без подпорок, сделанных из «извечных» сил. Ну, — скажут нам, — так вы хотите рекомендовать художнику создать образ рахитика, святого, христианина или вариант маломочного скопца! Нет. Наоборот. Мы согласны, чтобы у Ждаркина осталось все его могучее естество, каким его снабдил, «усдобил» Панферов, — но мы не понимаем, как может Ждаркин вести за собой народ, если его самого, Ждаркина, зачастую ведет темная, неподчиненная ему сила сексуальной страсти, жажда наслаждения, буря волевой «жизнерадостности» и прочее? Мы не рекомендуем ликвидацию любви Ждаркина к Стешке, и даже дикого жеребца не стоило Ждар-кину губить в неистовстве своей натуры, но мы хотели бы увидеть усилия автора, направленные к превозможению (но не к подавлению) некоторых «пережиточных» стихий, действующих в нем, — мы хотели бы увидеть в Панферове (и во всяком другом советском писателе) стремление к открытию нового центра внутри человека. Фаллос может и должен остаться средством жизни, но не следует пытаться делать из него мачту для знамени.

Если же думать иначе, то получается вот что: «Земля стонала, как стонет мать, утерявшая детей своих в огне — на пожарище, и стоны ее перекатывались через степи, через болота, через тундру, через таежную глушь. А люди все поднимались. С матерщиной, с остервенением рвали земную пуповину и, охнув, со всего плеча под корень рубили устои». «Эх, перевернуть бы мир вверх тормашками, вцепиться бы обеими руками в сердце земли, стиснуть бы его в несусветной злобе, кровью его омыть себя…» «И надо — хощь не хошь, а вот так оттолкнуться всеми перстами, рвануться и бежать, куда глаза глядят, петь песни, скакать около костров…»

Что это такое? Это, оказывается, не дикая орда, это люди, строители первой пятилетки.

Разве наши люди такие, товарищ Панферов? Разве когда-нибудь в революции «земля стонала, как стонет мать, утерявшая детей своих»? Каких она «детей» утеряла? Наоборот, не пришли ли к ней ее истинные дети, труженики-строители, после того, как хищники были истреблены в огне революции… Вот куда нечаянно заводят автора его подспудные, нутряные «страсти-мордасти». Больше того, характеризуя в первый раз Павла Якунина, сейчас восемнадцатилетнего парня, а в близком будущем героя Советского Союза и высокоодаренного конструктора, автор не замечает своего легкомыслия: «А Павел Якунин… никогда ни над чем не задумывался, никогда не морщил лба, как его отец, а выходило все хорошо. Он вовсе не думал…» Не может быть, товарищ Панферов! И сам товарищ Панферов не верит этому: он ведь настоящий писатель и человек действительного ума. Егор Куваев (печник, с характеристикой: «Эй! Ши-ря! Куваев гуляет!») говорит своим односельчанам бурдяшенцам: «Вы ведь кто? — Тля земная. Букашки!» — «А почему тля? Почему букашки?» — спрашивают его крестьяне. «Чтобы жемчуг достать, на дно моря мыряют и акул не боятся. А вы? Вы кроты; в землю лезете мурлом». — «Как кроты? Как мурлом?.. — И бурдяшенцы избили Егора до полусмерти». Здесь Панферов действовал точно, как истинный художник. В самом деле, легкий ферт, «удалой молодец» Куваев обзывает крестьян кротами, тлями земными лишь за то, что они трудятся и хлеб добывают из земли — для себя, для рабочих и даже для «фертов». Не избить здесь Куваева было невозможно.

Великолепна по простоте и прямодушию сцена, изображающая руководителей партии. «И они не хотят жить в вечном тупике и пойдут на нас с вилами, если мы им преградим путь», — говорит руководитель партии о передовых крестьянах. «Лучше теперь пролить пот, чем потом захлебнуться в море крови», — приводятся превосходные слова С. П. Подклетнова.

«Смятения кончились», — говорит далее руководитель партии. — «Надо наступать и наступать без промедления».

О каких, однако, смятениях здесь идет речь? Их, как известно, никогда не было в действительности, — было терпение партии в отношении некоторых людей, вначале заколебавшихся, а потом изменивших рабочему классу, — но вовсе не смятение. Недопустимо «художественно» изображать таким способом руководство партии.

Несколько ранее руководитель партии — в изложении Ф. Панферова — говорит своему помощнику: «Вот недавно у нас с тобой был Кирилл Ждаркин. Самородок. Выходец из низов. Разве для него является спорным — идти или не идти вперед? Идти вперед — значит жить. Попробуй остановить Кирилла Ждаркина, он тебе свернет шею».

За смелую попытку изобразить руководителя партии в художественном произведении мы должны быть благодарны Панферову, но смелость вдвойне хороша, когда она кончается победой. А здесь мы имеем неудачу автора. Художнику никогда не следует пользоваться другой, более могущественной, чем его, силой, чтобы вынести свои трудности, — нужно обходиться своим горбом. С нашей точки зрения, нельзя защищать Кирилла Ждаркина авторитетом руководителя партии. До этого Ждаркин, как тип человека и большевика, еще далеко не дорос, и дорастет ли когда — из чтения романа не получаешь уверенности. Если уж автору обязательно нужно опереться на авторитет руководства партии, тогда следовало бы употребить имя Ждаркина в нарицательном смысле, а не в собственном: тогда бы это было терпимо и более правдиво. Читатель бы в этом случае ясно понял, что речь идет о том «Ждаркине», который действительно существует в Советском Союзе, который благородно овладевает «бешенством жизни», а не подчиняется ему, который интересуется другими людьми больше, чем собой, и заимствует от них свою силу, и который мало похож на Ждаркина, созданного Ф. Панферовым в «Творчестве».

Иногда Панферов пишет, видимо, вовсе безотчетно, либо упрощает события до их неощутимости. Например: «все эти люди, как и Кирилл, непосредственно связанные с действительностью — директоры заводов, начальники новостроек, руководители совхозов, секретари крупных партийных организаций… построение социализма в одной стране для них вовсе не дискуссионный вопрос, как не дискуссионный вопрос для голодного —

садиться или не садиться за стол, уставленный яствами». Здесь большое упрощение дела: «стол с яствами» для себя народ должен сделать, прежде чем сесть за него, готовым он не дается; для народа этот вопрос действительно не дискуссионный, но такая ссылка на авторитет народа, чтобы автору романа сразу избавиться от художественной работы, дискуссионна.

И далее: виднейший работник партии С. П. Подклетнов представляет Ждаркина в кулуарах всесоюзного партсовещания крупным хозяйственникам, известным коммунистам; Ждаркин, пользуясь этими связями, хочет достать «по блату» материал на строительство. Подклетнов слегка журит его за это, а потом дает Ждаркину совет поступать именно так, как хочет Ждаркин: «— Так и валяй — коверкай из себя мужика: податливы наши главки на это. Мужичок, дескать: у него карман богатый».

«Кирилл закружился… Одному строителю— на юг— он запродал несколько эшелонов соснового леса… тот, который уже стал гнить на корню. У другого забирал в обмен на уголь десять вагонов овчин».

Этот «блат» и безобразие происходят на всесоюзном партийном совещании за несколько минут до выступления товарища Сталина. А Ждаркин корчит из себя «мужичка» и орудует, точно он действительно среди большого собрания большевиков один человек «от земли», а остальные с неба! Разве среди большевиков, товарищ Панферов, мало рабочих и крестьян, которые в одну минуту поймут «хитрость» Ждаркина и отгонят его прочь? Здесь, говоря его словами, автор явно «обмишулился», — его ум и знание действительности отказали ему на время служить. Ум же писателя должен работать безотказно, подобно мотору самолета над ледяными ропаками, где посадка опасна; художнику нельзя думать с перерывами в то время, когда он пишет.

Свой метод работы Кирилл Ждаркин применяет неоднократно. Кирилл «наплел» Наркомздраву, «что на площадке (строительства) свирепствует малярия и поэтому надо во что бы то ни стало уничтожить озеро. Наркомздрав отпустил средства. Кирилл очистил озеро и построил великолепный стадион». Вот и все — весь метод. «До его прихода на завод было только три столовых и те — замызганные. Он настоял — и на площадях построили восемнадцать столовых: чистых, со вкусными, но дешевыми блюдами». Все. У одного известного литературного героя была «легкость в мыслях необыкновенная». А здесь «лучше» — здесь необыкновенная легкость в труде, в действиях, в творчестве, в опрокидывании «всех и всяческих трудностей»: было три столовых, но он «настоял» — и стало восемнадцать, было озеро, но он «наплел» — и вырос великолепный стадион. «Настоять» и «наплести» — вот метод.

Но что же руководит людьми при строительстве социализма? Другими словами, какое в них живет и действует чувство в это время, чем горит их сердце, воодушевляя их зачастую на подвиг? «Анализ… Кирилл начал с себя, с Богданова и под конец пришел к такому выводу: если все станут работать так же, как работает Кирилл или Богданов, то нормы перекроются в несколько раз, и люди будут жить красивее… Ион долго копался, искал это „что-то другое“ и решил: это „что-то другое“ и есть творчество. Вот волну творчества и надо поднять в народе»…

По нашему мнению, это не письмо, а отписка. Речь идет об основном чувстве, владеющем народом в эпоху строительства социализма, и формулировать его столь бегло, столь «алгебраически» (творчество) нельзя.

Но даже и это не страшно, если быть уверенным, что ждаркинский способ строительства и творчества не имеет ничего общего со способом литературной работы самого тов. Панферова. Эта уверенность у нас есть. Хорошо, простыми и действительными средствами дано вовлечение Егора Куваева в семью строителей. И совершенно превосходно описан эпизод по спасению плотины с электростанцией от плотов, которые подняла весенняя река. Нужно спустить плоты по очереди, помаленьку, но для этого следует поработать на «оживших» бревнах среди прямой смертельной опасности. «Кирилл ясно понимал всю опасность своего поступка и шел на это не сломя голову, не безрассудно: катастрофу надо

было устранить, и Кирилл поступал так же, как если бы увидел на полотне железной дороги Аннушку (свою приемную дочь), играющую в песке, не замечающую того, что на нее мчится поезд. Кирилл непременно бы кинулся к ней, несмотря на то, что поезд грозил бы задавить и его».

Здесь действительно дано коммунистическое и одновременно органическое чувство Ждаркина. Жаль только, что он столь редко характеризуется таким образом.

Панферов отлично знает — когда хочет знать — материал своего романа. Второстепенные детали у него точны. Сравнивая гидравлический способ добычи торфа с фрезерным, он пишет: «Никакой мощи и красоты тут (в добыче торфа фрезерным способом) не было, но способ этот давал продукцию раза в два дешевле, нежели гидроторф, и, главное, был доступен каждому». Совершенно верно.

Но когда автор «принципиально» не желает изучать материал, то он его не знает. Описывая устами Ждаркина Париж, автор ограничивается кафе педерастов, проституцией, менее подробно касается безработицы — и все. Город великого труда, город революционного артистического рабочего класса остался вне интереса автора. Здесь особо плохо то, что естественная социалистическая гордость, которая питается нашим общественным ростом и объективным пониманием хода вещей на Западе, заменяется «русским квасом».

Однако случай с Парижем большого значения для романа не имеет. Мы его поминаем потому, что он имеет значение для автора. Другой же факт из произведения Ф. Панферова имеет, к сожалению, огромное, действительно принципиальное значение — и мы его вынуждены привести. Стешка, крестьянка, бывшая колхозница, бывший рабочий человек — шофер, расстается с мужем, Кириллом Ждаркиным, берет с собою «Кирилла малого» и уезжает к матери в Широкий Буерак.

«Стешка села в жесткий вагон… Вагон был переполнен колхозниками, рабочими, женами, едущими с побывки от мужей, ребятишками. Вагон гудел людским говором, руганью, дымил махоркой, а на полу повсюду валялись клочки рваных газет, блестели ошметки грязи, плевки. Первое движение Стешки было — все прибрать, вычистить… и она невольно вспомнила свою чистую, уютную, в шесть комнат квартиру, две кровати под карельскую березу, дубовый тяжелый комод, гардины на окнах, трюмо, кабинет Кирилла.

— Я тебя вытащил из ямы, — как-то в порыве гнева бросил ей Кирилл.

И вот теперь, войдя в прокуренный, грязный, переполненный пассажирами вагон, она вдруг увидела себя внизу, в той самой „яме“, о которой говорил ей Кирилл, — и ей стало страшно. Она крепко сжала в руках малого Кирилла и присела рядом с деревенской женщиной… и ее что-то дернуло, что-то потянуло назад. Назад! Бежать назад, упасть на колени перед Кириллом и просить, молить его о том, чтоб он все забыл…»

Следовательно, для Ждаркина, для Стешки народ стал уже «низом», «ямой» — «и ей стало страшно» даже только находиться в вагоне, переполненном «колхозниками, рабочими, женами, едущими с побывки от мужей, ребятишками». Мы не против достатка в жизни, не против шестикомнатной квартиры, трюмо, кроватей, комода и прочей рухляди, — мы против, в данном случае, Ждаркина и Стешки, потому, что мы — за колхозников, за рабочих, за их жен и ребятишек, и нам с ними не страшно. Нам страшно стало за Стешку, ведь она все же наш человек… Одного этого эпизода достаточно, чтобы сломать весь роман.

В заключение скажем следующее. Мы не собирались писать статьи, и не написали ее, обо всех частях произведения, объединенных названием «Бруски», — мы написали лишь заметку по поводу одного «Творчества». Мы помним первые три книги «Брусков», и нам кажется, что они, особенно третья книга, были выше «Творчества» по художественному и идейному достоинству. Там чаще встречались страницы, исполненные простоты и глубины, народного советского духа, истинного воодушевления больших масс людей творческой жизнью социализма.

«Творчество» охватывает решающие годы первой и второй пятилеток — годы побед, годы стахановского движения, время наибольшего народного воодушевления. Роман

задуман, вероятно, как энциклопедия, как целый круг знаний о народе, ведущем вперед всемирную историю. В романе использован колоссальный материал о нашем времени: трудности колхозного строительства, головокружение от успехов, расцвет колхозов, изобилие, борьба с засухой, строительство крупнейших предприятий — металлургического и тракторного, торфяные работы, авиация, установление мирового рекорда беспосадочного перелета в 26000 километров (автор работает с явным запасом на близкое будущее), мечта о стратосфере, борьба с оппозицией и разгром ее, благоустройство городов, реорганизация дворницкого дела, забота о людях, движение жен ответственных работников, вредительство и диверсия, установление рекордов урожайности, любовь старых и молодых людей, охота, технические изыскания, материнство и многое другое; есть даже искусственно-лысый журналист — вредитель Бах, нечто вроде Авербаха.

Осваивая такой обильный материал в своем романе, автор делает еще такое «допущение»: он приписывает инициативу некоторых начинаний всесоюзного значения своим героям, тогда как исторически существуют действительные инициаторы этих начинаний, которые не собирались служить героями у романиста. Тут нет ничего особого, никакой серьезной ошибки, кроме излишнего своеволия.

Не в этом главное дело. Дело в том, что умный, талантливый, работящий и наблюдательный писатель Ф. Панферов справился с той великой, энциклопедической темой, которую он себе поставил, лишь отчасти, лишь поверхностно. Однако и эта беда одолима: тема была грандиозна, жизнь глубока и сложна, а писатель еще молод — он успеет овладеть грандиозным. Мы подождем.

Летчик-писатель

По известному правилу народной экономической жизни — хлеб является хозяином всех рыночных цен, иначе говоря — стоимость хлеба, как основной человеческой пищи, влияет на стоимость всех других продуктов; даже качество промышленных товаров, оказывается, находится в некоторой зависимости от количества хлеба и цены его.

Авиация является для всей современной промышленности приблизительно тем же, чем хлеб для народной экономики.

Именно авиационная промышленность ведет за собой все народное хозяйство и определяет его качественное развитие и глубокий конструктивный прогресс. Можно сказать, что если улучшаются авиационные моторы, то на другом «конце» промышленности также улучшаются и удешевляются, к примеру, утюги и штопальные иглы, потому что общественная промышленность имеет смежную организацию, и если совершенствуется, допустим, качественная сталь, то эта сталь подтягивает за собой всю гигантскую кооперацию современной промышленности; ведь качественная сталь производится не только на самом сталелитейном предприятии, но и всеми смежниками, обслуживающими сталелитейный завод, в конечном счете — всеми силами общества. Мало того, такая резко прогрессирующая, высококультурная область промышленности, как авиационная, не только тянет вверх всю промышленность, — она образует новые отрасли промышленности. Сначала какое-либо специальное изделие или материал требуются и производятся лишь для своеобразных нужд авиации, затем новые материалы, изделия, приборы и механизмы распространяются и на другие, неавиационные области народного хозяйства, облагораживая их продукцию, меняя и совершенствуя их технологическую культуру.

Поэтому символическим образом всего современного народного хозяйства могло бы быть тяжелое тело, поддерживаемое в воздушном пространстве тянущим усилием винта; одновременно этот образ дает точную картину наиболее напряженной работы механизма и человека нашего времени.

Но что же это за человек, работающий на машине в воздухе, на машине, которая ведет за собой всю современную технику? Нет ли и в человеке-летчике некоторых новых черт, которые устойчиво перейдут затем в характер будущего человека? Ведь все советские

граждане, получившие звание Героев Советского Союза, — это летчики или люди, близко связанные с летной профессией.

В книге Героя Советского Союза Г. Ф. Байдукова «Из дневника пилота» отчасти есть ответы на интересующие нас вопросы.

Прежде всего, откуда происходят наши лучшие летчики? — Г. Ф. Байдуков говорит об этом сам: «Я усадил мать в кресло, начал объяснять по карте трассу перелета, а сам украдкой вглядывался в седую прядь ее волос, *в лицо, испещренное морщинами — следы тяжелого труда в молодости и преждевременных переживаний в зрелости…»* (подчеркнуто мной. — *А. П.).* И немного далее: «Не буду подробно рассказывать о том, как я работал чернорабочим и кровельщиком на многих станциях Омской дороги… На мое счастье советы снимали подростков с тяжелой работы и отправляли их учиться». «Я учился неплохо. Однако озорной мой характер туго поддавался перевоспитанию». Картина ясна. Что касается озорства, то оно здесь лишь избыточная сила талантливой натуры, еще не нашедшей своего достойного, т. е. артистического, творческого применения.

В детстве Байдуков был человеком, предоставленным самому себе. Поэтому он «смотрит в сознательном возрасте на жизнь своеобразно. Такой человек самоуверен, не привык слушать чужого совета, решение принимает самостоятельно, а окриков вообще не переносит. Таким был и я». Это хорошо лишь наполовину. Но не беда — общая одаренность пролетарского юноши достаточно велика, чтобы в будущем преодолеть эгоистические недостатки своего характера, приобретенные в беспризорном детстве.

Однако летчик из сырого человека получается не вдруг, хотя бы в нем и лежало благородное, родоначальное зерно своего народа. Еще проходит порядочное время, прежде чем будущий герой советского народа начинает понимать, что авиационная наука и практика, что коллективный опыт и труд многих тысяч рабочих и конструкторов сильнее любых способностей отдельного летчика и что работа в воздухе требует совсем другого режима жизни и сознания человека: самолету нужен человек высокого качества во всех отношениях.

До того же, как стать мастером авиации, Байдукову пришлось испытать много приключений, причину которых надо искать, выразимся так, в излишней энергии его еще «неотрегулированного» сердца и воодушевления, в безрасчетном увлечении чистым искусством полета. Однажды на бреющем полете (точнее — бегущем: самолет задевал колесами траву) пилот отбил шасси, и тогда ему осталось только посадить самолет «брюхом» на землю. После того летчика отправили в медицинскую комиссию; врач осмотрел аварийного пилота и сказал ему, «что он здоров, как бык, и что болезнь его называется хулиганством», а лечат подобные болезни обычно не врачи, а командование. Рассказ, излагающий эту историю («На Каче»), в литературном отношении превосходен; в рассказе живой, движущийся, чистый язык, юмор, увлечение воздушной работой и безрассудность человеческой юности, когда жизнь идет, но не убывает, и сама смерть кажется лишь недоказанной гипотезой. В авиационном, практическом, так сказать, отношении этот рассказ тоже неплох: покалечив машину, летчик серьезно овладел самим собой; ему дали для «овладения собою» время: пятнадцать суток гауптвахты.

Один из корней всего авиационного дела и отличие летчика от всякого другого труженика находится в том, что человек на воздушной, чрезвычайно напряженно работающей машине должен целесообразно обладать своими чувствами и мыслями, держа их не в подавлении или угнетении, а, наоборот, в совершенстве. В наземной жизни — движении на тихих скоростях, в работе на малооборотных машинах с большими запасами прочности — тоже, конечно, нежелательно, чтобы человек имел несовершенное или прерывающееся сознание, чтобы им овладевали смутные или слабые силы, но, по крайней мере, на земле это безопасно. В воздухе же подобное состояние человека вовсе недопустимо. (В скобках заявим, что авиация подтягивает к своему качественному уровню и всю наземную, «тяжелую» промышленность; поэтому «наземные» машины и «наземный» человек работают теперь все более точно и ответственно, все более искусно, режим работы

на земле все более напоминает режим работы воздушных машин: разница между летчиком и человеком наземного труда преодолевается.)

В рассказе «За орлом» (написанном по ходу времени после событий «На Каче») Байдуков уже другой человек. — Летчик-инструктор решил пошалить в воздухе с орлом; в конце концов он подбил орла, налетев на него своей машиной, но от удара в большую птицу у биплана вылетела стойка, скрепляющая крылья самолета, машина утратила регулировку, упала на землю и превратилась в груду обломков. Летчик-инструктор остался живым, но Байдуков потерял к нему всякое уважение.

Вместе с Байдуковым, рядом с ним, растут и другие работники авиации высшего класса. Перо Героя Советского Союза объективно, и автор книги понимает, что написать свою рабочую автобиографию — это значит написать биографию всего коллектива, в котором работаешь, — невозможно создать автопортрет, уединенный, изолированный от общества сродных людей. И Байдуков изображает замечательного бортмеханика Языкова (рассказ «Необыкновенный случай»), отпилившего лед, намерзший на пароотводной трубке радиатора. Для этого Языкову пришлось вылезти наружу, добраться через крыло к одному из моторов винтомоторной группы и работать во время зимнего полета, почти на весу, обморозив себе лицо…

Подобно Джимми Коллинзу, Байдуков владеет искусством краткого, точного и живописного изложения самого технологического процесса полета, благодаря чему даже несведущий читатель вовлекается в артистическую, трудную профессию пилота.

Однако излишняя скромность автора книги несколько мешает читателю оценить полностью образ первоклассного летчика. «Меня перевели в истребительское звено Анисимова, пилота наивысшей категории» — пишет Г. Ф. Байдуков. — «В этом же звене работает и молчаливый Валерий Чкалов… Я среди них, отважных истребителей, кажусь птенцом. Только постепенно я схожусь с Чкаловым, затем с Ани-симовым. Время берет свое, и они признают меня летчиком». Не только время взяло свое — взяли свое и личные, выдающиеся качества Г. Ф. Байдукова, как работника и человека, взяла свое также вся советская страна, воспитывающая своих летчиков в атмосфере любви народа, дающая им в руки раз от разу все более превосходи ы е самол еты…

Рассказ «Двое упрямых» одною чертою дает живое представление о летных и боевых качествах еще одного Героя Советского Союза — В. П. Чкалова. Байдуков и Чкалов встретились в учебном бою «на встречном курсе». Механики, наблюдавшие за двумя машинами с земли, рассказывали потом, «что наши самолеты, подойдя друг к другу в лоб, одновременно полезли вверх, идя вертикально. Все ближе и ближе сходились их колеса. Казалось, вот-вот они пожмут друг другу лапы. И только затем самолеты иммельманами разошлись в разные стороны». После посадки Чкалов сказал Байдукову: «Дурак, так тебя убьют!» — «По-моему, и ты не из умных, если лезешь на рожон!» — ответил Байдуков. «Вместо ответа он (Чкалов) показал мне кукиш и, отойдя на два шага, буркнул: „— У тебя такой же упрямый характер, как и у меня. Мы с тобой обязательно столкнемся. Лучше ты, Байдук, сворачивай первый, а то так по глупости и гробанемся“. — Я понял чкаловскую тактику и решил, что на своих летчиках ее применять не следует. Лучше уж я оставлю ее для настоящей драки с настоящим врагом. То же посоветовал и Валерию».

Слова Чкалова — «лучше ты сворачивай первый» — могут быть обращены всерьез к любому будущему настоящему противнику, потому что мы сворачивать и отклоняться от противника никогда не станем, пока его не «гробанем». Здесь Байдукову удалось — в своем лице и в лице Чкалова — нарисовать образ боевого, советского летчика.

Но, зная истинное, высокое качество советского летчика, Байдуков чужд духа самообольщения. Автор, понимает, что «рука смерти» иногда близко касается летчика, иногда она его «не отпускает до последнего момента» (рассказ «Чекарев»); изредка бывают почти неотвратимые, трагические случаи («На параллельном курсе»); бывает и небрежность или вредительство («Сверло»), Однако Г. Ф. Байдуков отлично сознает, что трагические случаи вовсе не заложены в самой природе авиации, и смерть для летчика не подруга. —

«Конструкторы еще не всегда могут предсказать поведение нового самолета в воздухе; поэтому иногда бывает, что летчик-испытатель ценою своей жизни вносит поправки в теорию. Завтра эта теория будет лучше, машины будут совершеннее, отважным нашим летчикам-испытателям будет гораздо легче делать свое героическое дело во имя расцвета и укрепления оборонной мощи нашего пролетарского государства».

Не только «завтра», уже сегодня риск человеческой жизнью в авиации должен быть сведен на нет. За безопасностью летной работы у нас следит сам товарищ Сталин. В рассказе «Я видел Сталина» Байдуков излагает это следующим образом: И. В. Сталин «начинал спокойно, но весьма внушительно доказывать, что самолет, опасный для жизни, не есть советский самолет, что его нужно выбросить или переделать так, чтобы люди, самый ценный капитал в мире, были окружены максимальными удобствами. В авиации нет мелочей. Из-за мелочей часто гибнут люди. Этого мы не может допускать». Ту же мысль товарища Сталина Байдуков повторяет и в другом рассказе («В гостях у Сталина»). — Лучше построить тысячи новых самолетов, чем губить летчика! — говорит Сталин. Естественно, что при таком отношении народа к летчику наша авиация является наилучшей в мире, и дальнейший прогресс наших воздушных сил необозрим…

В книге Байдукова собрано двадцать шесть небольших рассказов; в каждом из них есть мысль, факт, наблюдение, движение живой идеи, иногда целый развитой и законченный сюжет. «Пустого», то есть бесцельного, рассказа нет ни одного. Но цель у всех рассказов одна: показать, хотя бы скупыми чертами, образ наиболее искусного, наиболее отважного и совершенного труженика нашего времени — образ летчика. И эта цель достигнута, хотя автор пользовался самыми скромными литературными средствами. Это обстоятельство еще раз подтверждает нашу мысль, изложенную выше, что хороший летчик имеет в себе признаки будущего типа человека; в первую очередь летчик должен быть глубоко культурным человеком— и не только в том смысле, что он превосходный техник своего дела, но и в том, например, что он умеет писать книги. Уменье писать — это не особое, исключительное свойство одного Г. Ф. Байдукова. Вспомним М. Водопьянова и В. Чкалова — они тоже умеют хорошо писать. Воздушное искусство, оказывается, включает в себя многие другие «далекие» способности, в том числе и литературную способность. Интересно обратное: смогут ли наши хорошие писатели, когда потребуется, хотя бы удовлетворительно водить самолеты?..

Не так давно Джимми Коллинз написал книжку «Я мертв» — и он действительно погиб. Свою же книгу Г. Ф. Байдуков мог бы назвать «Я счастлив», потому что, как сказал однажды Водопьянов, Сталин у нас никогда не бросит человека и не даст ему погибнуть.

Образ будущего человека

[текст отсутствует]

Электрик Павел Корчагин
(Памяти Н.А. Островского)

Некогда Пушкин писал:

И, с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Эту самооценку можно отнести ко многим людям прошлого времени, и менее всего к самому Пушкину, потому что Пушкин «прочел» свою жизнь с такой критикой, с таким отвращением, что сама жизнь его искупается и освящается этим самосознанием и этой

печалью.

В наше время Н. А. Островский в романе «Как закалялась сталь» пишет:

«Самое дорогое у человека — это жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы, чтобы не жег позор за подленькое и мелочное прошлое и чтобы, умирая, смог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире — борьбе за освобождение человечества».

В чем здесь причина — почему Пушкин мучился и горько жаловался, а Н. Островский, изможденный, слепой, полуумерший, прожил жизнь так, что у него никогда не появилось желания проклясть свою участь? Мы сравниваем здесь Пушкина и Н. Островского лишь как представителей двух исторических эпох, а не как художников. Как у великого человека-поэта, у Пушкина была не менее, чем у Островского, священная и чистая натура, хотя она чаще всего проявлялась в другом качестве, чем у Островского, — не в биографии, а в поэзии; даже те стихи, которые мы привели в начале статьи, способен был написать лишь человек, обладающий высшим нравственным даром, не говоря о том, что он должен быть превосходным поэтом. Но почему же Пушкин «трепетал и проклинал», а Островский был убежден, что «счастье многогранно. В нашей стране и темная ночь может стать ярким солнечным утром. И я глубоко счастлив. Моя личная трагедия оттеснена изумительной, неповторимой радостью творчества и сознанием, что и твои руки кладут кирпичи для созидаемого нами прекрасного здания, имя которому — социализм». Причина этому, очевидно, в том, что сущность самого исторического времени переменилась. Тогда, при Пушкине, шла предыстория человечества; всеобщего исторического смысла жизни не было в сознании людей, или он, этот смысл, смутно предчувствовался лишь немногими: «заря пленительного счастья» была еще далеко за краем земли. Чем, например, жила Россия как государство (и не только Россия)? Судя по Пушкину, привычкой: «привычка — душа держав». Целые страны и народы двигались во времени, точно в сумраке, механически, будто в сновидении, меняя свои поколения, переживая и трагические периоды и периоды относительного спокойствия, но ни разу — вплоть до социалистической революции — не испытавши коренного изменения своей судьбы. Тогда, при Пушкине, еще не было взаимного ощущения человека человеком, столь связанных общей целью и общей судьбой, как теперь, — народ был еще слаб в сознании своего родства; и само это родство еще не было обосновано и освящено общим и единым смыслом, как ныне оно освящено смыслом создания социализма.

Для истинно воодушевленной, для целесообразной жизни народа нужна еще особая организующая сила в виде идеи всемирного значения, способной отвечать сокровенному желанию большинства народа, чтобы вести народ в действие — на труд и на подвиг, чтобы наполнить его сердце удовлетворением собственного развития и победы.

Лишь гораздо позже — в эпоху движения обездоленных масс человечества, сближенных войнами, революциями и промышленным трудом, в эпоху пролетариата — такая воодушевляющая идея овладела людьми; это была идея пролетарской революции и коммунизма. Осуществление этой идеи образовало великий советский народ.

В эпоху Пушкина не было такого народного, идейного, осмысленного родства людей, как сейчас; силы отдельного человека рассеивались в одиночестве, а не приумножались в воодушевленном соревновании и взаимопомощи с другими людьми, — и вот почему гениальный Пушкин доходил иногда до отчаяния, а внешне полумертвый Островский был счастливым. И в этом, так сказать, «частном» случае мы видим подтверждение, что историческое развитие не только обещает нам «свет впереди», как надеялся Дон-Кихот, но что этот свет мы можем уже видеть теперь в образе своего товарища и современника Островского — Корчагина.

Мы далеки от убеждения, что Корчагин есть готовый, идеальный образец нового человека, — эту вредную и пустую лесть первым отверг бы сам Н. Островский, потому что она затормозила бы дальнейшую работу по открытию и созданию образа социалистического человека. Но мы уверены, что Павел Корчагин есть одна из наиболее удавшихся попыток

(считая всю современную советскую литературу) обрести наконец того человека, который, будучи воспитан революцией, дал новое, высшее духовное качество поколению своего века и стал примером для подражания всей молодежи на своей родине. Ведь советская молодежь воспитывается тою же революцией, и поэтому она, советская молодежь, и Корчагин — величины соизмеримые, а на Западе Корчагин служит лишь предметом удивления, но, что крайне жалко, о нем там до сих пор не имеют истинного представления, там его считают исключительным явлением, вроде святого подвижника. […]

И вот открываются страницы простого и наиболее человечного романа нашего времени… Много есть в советской литературе произведений, написанных искуснее, но нет более отвечающего нужде народа, чем «Как закалялась сталь». В этом романе обнаружился конечный результат долголетних, могучих усилий социалистической революции — новый, лучший человек: наиболее сложная и наиболее необходимая «продукция» советского народа, оправдывающая все его жертвы, всю его борьбу, труд и терпение. Ведь главное и высшее назначение советского народа как раз и заключается в том, чтобы рождать Корчагиных; любая женщина, обручившись с мужчиной, может родить ребенка, но лишь от народа зависит — будет ли этот ребенок в своей дальнейшей судьбе жалким существом или прекрасным человеком.

Уже с первых страниц романа мы входим в жизнь, в ощущение своего народа. Нам ничего еще неизвестно, но уже мы чувствуем те таинственные добрые и жестокие силы, которые постепенно образуют в мальчике Пазке сердце будущего, высшего человека. Вот простодушная, очаровательная курносая костромичка Фрося, — она как старшая добрая сестра отнеслась к несчастному ребенку — рабочему Павке; она была необыкновенно трудолюбива, доверчива, весела и скромна, и все же ее обманули, осрамили, изувечили и бросили; если бы Фрося родилась немного позже, чтобы революция ее застала не изношенным, запуганным человеком, ее судьба была бы славной: при ее душе и при ее золотых руках Фрося могла бы стать тем, кем она только захотела. И в этом, для романа преходящем, образе мы угадываем глубокое внутреннее родство Фроси с Павлом Корчагиным: во Фросе тоже есть благородство трудящегося человека, но это благородство, вероятно, затоптали насмерть, прежде чем наступила пора для его применения и развития — революция.

Вообще — с начала и до конца романа — Павел Корчагин окружен родственными по духу и по рабочей плоти людьми, и они являются источниками его растущего разума и будущего нравственного могущества; он уже никогда, до самой смерти, не покинет их рядов, не выйдет из строя борцов и работников. Благодаря этому тесному окружению родным народом главного героя романа получается убедительное доказательство, что сам Павел Корчагин вовсе не является особой, исключительной и, следовательно, случайной личностью, — такими, как он, способны быть многие люди (в известной степени и Фрося подобна ему); больше того, в романе есть другие герои, равноценные Павлу Корчагину и даже превосходящие его, — иначе и быть не могло под пером столь благородного писателя, как Н. А. Островский. Ниже мы постараемся показать это читателю. Но рядом с Павлом Корчагиным и теми, кто живет с ним заодно, в романе изображена целая длинная серия врагов и паразитов народа, начиная с официантов станционного буфета, где начал работать Павка, и кончая троцкистами. «Сволочь проклятая! — думал он (Павел про официантов). — Вот Артем, слесарь первой руки, а получает сорок восемь рублей, а я — десять; они гребут в сутки столько — и за что? Поднесет — унесет. Пропивают и проигрывают». — Считал их Павка, так же как хозяев, чужими, враждебными. Они здесь, подлюги, лакеями ходят, а жены да сыночки по городам живут, как богатые. Один из этих официантов обманул и опоганил Фросю: он ее продал офицеру на ночь, а деньги, без малого, все взял себе. Фрося ушла с работы, и мальчик заскучал по ней, но горе его и горе Фроси уже было накануне своего отмщения: вскоре Павел Корчагин, наряду с другими людьми, пойдет с оружием в руках против всех «официантов» и их хозяев, отчаяние народа перейдет в действие, в победу и в

утешение.

Фрося ушла, стало печальней, но земля не была пустой. По-новому, не только как старшего брата, но и как друга-защитника, Павка узнает Артема, дочь каменотеса — Галочку, затем Жухрая и многих других. Вот Булгаков, командир красногвардейского отряда; красногвардейцы оставляют город, но в крестьянском сарае остаются двадцать тысяч винтовок, дарить их немцам нельзя, их нужно сжечь. И Булгаков обсуждает: «Только поджигать-то опасно: сарай стоит на краю города, среди бедняцких дворов. Могут загореться крестьянские постройки». И оружие решено раздать населению. Война войной, но добро и интересы бедняцкого народа превыше всего, и родина должна сохраниться неповрежденной. Этот эпизод из романа напоминает по духу некоторые пункты из нового Устава Красной Армии — об уничтожении врага в том месте, откуда он явился, чтобы сберечь советскую землю неприкосновенной.

Павка, еще подросток по летам, но уже полноправный участник общей, серьезной и трудной жизни бедняков, с детства окружен превосходными, очень часто героическими людьми своего класса. И эти люди пролетарского класса явились отцом и матерью, коллективным воспитателем для Павла Корчагина, ибо, как бы ни была хороша и благородна по своим возможностям натура пролетарского мальчика, эта натура не может вырасти в истинного, возвышенного человека, если она не будет воодушевлена другими людьми и революционным действием.

И не надо думать, что человеческая, прогрессивная сила пролетарских людей не производит впечатления на другие классы общества. В романе есть несколько эпизодов, касающихся Тони Тумановой, девушки из зажиточного класса. Сначала Павел ее интересует лишь как умелый, храбрый драчун, но вскоре она замечает в Павле иное, более драгоценное качество — и увлекается юношей. «Сколько в нем огня и упорства! — думала Тоня. — И он совсем не такой грубиян, как мне казалось… Его можно приручить, и это будет интересная дружба».

Приручить Павла не удалось, но сама Тоня была покорена им. И хотя эти эпизоды даются в романе как зарождение первой человеческой любви, значение их, однако, не в прелести любви, а в нечаянной и непреднамеренной победе молодого кочегара надо всеми буржуазными юношами, окружавшими буржуазную девушку Тоню. И эта победа обоснована исключительно внутренними, человеческими качествами Павла Корчагина, объективно оцененными Тоней. Здесь почти во всю силу сказался огромный такт и объективность самого Островского как писателя. Именно чаще и скорее всего влиянию человечной силы пролетариата поддаются из других классов люди особо одаренные или не защищенные привычками и обычаями, не успевшие укорениться на свете и в обществе; к последним принадлежит и девушка Тоня. Однако люди, подобные Павлу Корчагину, даже за обычное счастье человеческой молодости платят двойной и тройной ценой, — их жизнь никогда никого не умаляет и не истощает. Когда Павлу понравилась Тоня, ему понадобилось чище одеваться, постричь волосы и прочее, то есть потребовались деньги; но у него есть мать, а брат, Артем, к тому же был в отсутствии и семье не помогал: любовь Павла, следовательно, может пойти за счет ухудшения условий существования его матери. Тогда Павел находит самый простой выход — он берется за добавочную работу на лесопилке; днем он работает раскладчиком досок, а ночью — на электростанции. Он трудится почти круглые сутки, до изнеможения, потому что ему нужно приодеться ради Тони, но этот лишний расход не должен отозваться на жизни матери. И вот Павел приносит матери получку: «Отдавая их (деньги), он смущенно потоптался и наконец попросил: — Знаешь, мама, купи мне сатиновую рубашку, синюю, — помнишь, как у меня в прошлом году была. На это половина денег пойдет, а я еще заработаю, не бойся, а то у меня вот эта уже старая, — оправдывался он, как бы извиняясь за свою просьбу».

Как бы извиняясь за свою просьбу, — повторим мы, потому что в таких вещах, как личное счастье, надо быть чрезвычайно осторожным, иначе незаметно можно принести горе многим близким: личное любовное счастье может сделать человека небрежным и

равнодушным ко всему, что непосредственно не касается источника его счастья; так бывает часто и обычно, но у Павла Корчагина так не было. Мы видим, как во время его любви к Тоне энергия его сердца не убыла в отношении прочих людей, и его чувство не превратилось в эгоистический центр мира. Именно во время своей любви к Тоне Павел Корчагин отбивает Жухрая у белогвардейцев и впервые попадает под смерть; любовь у Павла Корчагина, следовательно, сочеталась с самым человечным и общественным поведением, а вовсе не с эгоизмом. Вместо того чтобы инстинктивно хранить себя для будущего любовного наслаждения, как делали почти все любовники мира до Корчагина, Павел подвел себя к гибели ради старшего товарища.

Но мы уже говорили выше, что Корчагин — не исключение в рабочем народе. Есть много людей (и их должно быть еще больше), подобных Павлу Корчагину. Вот атлет-кузнец Наум крошит головы петлюровцев, защищая свою жену от насилия, — один против целой черной сотни. Вот мальчик Сережа Брузжак (столь же драгоценный человек, что и Корчагин — Островский). Для характеристики Сережи Брузжака достаточно привести один небольшой эпизод: «Взмахивая руками, в длиннополом заплатанном сюртуке, без шапки, с помертвелым от ужаса лицом, задыхаясь, бежал старик-еврей. Сзади, быстро нагоняя, изогнувшись для удара, летел на сером коне петлюровец. Слыша цокот лошади за спиной, старик поднял руки, как бы защищаясь. Сережа рванулся на дорогу, бросился к лошади, загородил собой старика: — Не тронь, бандит, собака! — Не желая удерживать удара сабли, конник полоснул плашмя по юной белокурой головке». Последняя фраза, между прочим, есть шедевр литературного искусства: «Не желая удерживать удара сабли…» Это означает, что петлюровский бандит, в сущности, равнодушен, как мертвый, и мертвый желает убить живого. Отвратительна бывает жестокость диких врагов, но страшно нападение трупов. Однако трупы на свете долго не живут, но истинный человек может существовать даже в окружении трупов.

Крестьянская девушка Христина сидит в подвале вместе с Корчагиным. Павел попал в предсмертное заключение за освобождение Жухрая, а Христина за то, что ее брат Грицко стал красногвардейцем (а в сущности, потому, что она понравилась белому коменданту как женщина). […]

Мы должны быть навсегда благодарны Островскому за создание этого образа простой крестьянской девушки, сестры красногвардейца. […]

И Христину увели, Фроси давно нет, уже много мертвых, потерянных и забытых — и Павел Корчагин мчится с красноармейской саблей по равнинам и слободам Украины на одноухом Гнедке, чтобы навсегда истребить врага нового бедняцкого и великого человеческого рода.

Нет другого выхода из страшной, губительной судьбы, кроме смерти всех несущих нам смерть. И Павел с оружием в руках, сквозь тело врага, пробивается к будущему, к вечному миру и свету. Этот мир и свет не есть лишь надежда, они уже реально существуют внутри его самого, Корчагина, и его товарищей, — для счастья достаточно будет, если удастся отбить навеки те черные, злодейские руки, которые тушат свет и нарушают мир. Но самое дорогое в борьбе — это сохранить друг друга, потому что социализм в гражданскую войну весь еще в возможности, а возможность эта находится в людях.

Когда убили начдива Летунова, старшего товарища, учителя смелости, «дикая ярость охватила Павла. Полоснув тупым концом сабли измученного, с окровавленными удилами Гнедка, помчал в самую гущу схватки. — Руби гадов! Руби их! Бей польскую шляхту! Летунова убили! — И сослепа, не видя жертвы, рубнул в зеленом мундире фигуру. Охваченные безумной злобой за смерть начдива, эскадронцы изрубили взвод легионеров». Здесь слова «дикая ярость» или «охваченные безумной злобой» неточно передают действительность. На самом деле речь идет о другом — об одном из самых священных качеств Павла Корчагина и его многих товарищей. В конце романа есть характеристика Павла, данная Цека комсомола Украины; там сказано, между прочим: «в исключительно редких случаях вспыльчив до потери самообладания… Виной этому — тяжелое поражение нервной системы». Последнее — о поражении нервов— неверно: Корчагин был «вспыльчив»

много раз и до поражения нервной системы.

Речь идет вот о чем. Бывают такие факты и события, когда человек действительно теряет ощущение самого себя, словно жизнь на время оставляет его. Смертельный враг, жестокость в отношении невинного, увеченье ребенка или женщины — и мало ли что может быть таким фактом, который вызовет в свидетеле такое состояние, когда собственная жизнь вдруг не оставит в нем ни единого личного чувства; весь человек в это время точно переходит изнутри вовне: в действие борьбы, в сокрушение зла и противника, в победу. Человек экономит свою природу, он выключает даже свое сознание, чтобы превратить его в силу внешнего удара или поступка. Но нельзя сказать, что чувство и самообладание, оставив нас на время борьбы, превратили тем самым нас в пустые или ничтожные существа; нет, человек исполняется тем легким вдохновением, которое все целиком переходит в жизненное творчество добра, не оставляя впоследствии в нас даже следов могущественного напряжения, которое на самом деле имело место. Эту священную черту характера Павла Корчагина нельзя назвать «яростной злобой» или «потерей самообладания». Это нечто другое, и в наше время такое состояние людей не редкость, но вызывается оно уже иными причинами, чем в эпоху гражданской войны.

Окончилась гражданская война. Вернулся домой Павел, вернулся его брат Артем. «Что же вы делать теперь будете?» — спросила их мать. «Опять за подшипники примемся, мамаша!» — ответил Артем. Не для личной карьеры или славы проделал рабочий человек гражданскую войну, но для того, чтобы ходили на подшипниках паровозы, вагоны или тракторы, чтобы можно было пахать землю, сеять мирный хлеб и ездить в путешествия или друг к другу в гости.

Жизнь постепенно была повернута на мир, на труд и на социализм. Павел встречает Риту Устинович, созерцательную девушку-комсомолку, которая, однако, способна на любой труд и на любой подвиг, не превращаясь при этом в подвижницу. И еще раз, в последний, Корчагин встречает Тоню Туманову; она замужем за инженером-путейцем, она стала дамой, ее жизнь теперь точно остановилась. Они стоят друг против друга. Корчагин в оборванной одежде, он с лопатой и наганом, в одной калоше на обмороженной ноге, а Тоня в пышной шубке, эффектная женщина. «Неужели ты у власти ничего не заслужил лучшего, чем рыться в земле?» — спрашивает она его. «Как это неудачно у тебя жизнь сложилась», — констатирует далее Тоня, не понимая, что перед ней находится один из лучших людей на земле. И они расстались навсегда.

Павел в это время работал на постройке подъездной ветки к лесоразработкам, чтобы можно было вывезти оттуда дрова и согреть мерзнущий город.

Глава романа о постройке лесной узкоколейки — лучшее, что есть в советской литературе о социалистическом труде и героизме советской молодежи. Там, на постройке подъездного пути, и «закалялась молодая сталь большевизма» и росли люди, которым нет и не может быть цены. Это было ведь одно из первых строительств в Советской стране, но во многом оно стало прообразом всех будущих гигантских построек.

Написана глава о строительстве таким образом, что она является одним из самых высоких произведений человеческого духа нашего времени, — не в смысле литературного уменья, а в смысле существа дела, в смысле открытия внутренней механики создания нового человеческого общества. Еще в свернутом, так сказать, виде, но уже как действующие, активные силы в Павле Корчагине и в его товарищах (и в Рите Устинович) существуют уже те начала, которые в будущем времени создадут Стаханова, Кривоноса, Демченко, Котельникова, Нину Камневу — весь цвет позднейшего социализма. «Еще далеко до рассвета Корчагин тихо, никого не будя, поднялся и, едва передвигая одеревеневшие на холодном полу ноги, направился в кухню. Вскипятив в баке воду для чая, вернулся и разбудил всю свою группу». «Видал, Митяй, — сказал Панкратов, — Павка свою братву чуть свет на ноги поднял! Поди, саженей десять уже проложили. Ребята говорят, что он своих из главмастерских так навинтил, что те решили двадцать пятого закончить свой участок. Щелкнуть хочет он нас всех по носу. Но это, я извиняюсь, мы еще посмотрим!»

Так началось соревнование труда в Боярках. Рита пишет в своем дневнике: «2 0 декабря. Полоса вьюг. Снег и ветер. Боярцы были почти у цели, но морозы и вьюга остановили их. Утопают в снегу. Рыть мерзлую землю трудно… Токарев сообщает: на стройке появился тиф, трое заболело».

Но в Боярке люди одинокими не оставлены. Руководители города, такие большевики, как Жухрай и другие, заботятся о них из последнего, комсомолки и советские женщины болеют о них сердцем и шьют им теплую одежду.

«Заветные дрова уже близки, но к ним продвигались томительно медленно: каждый день тиф вырывал десятки нужных рук.

Шатаясь, как пьяный, на подгибающихся ногах, возвращался к станции Корчагин. Он уже давно ходил с повышенной температурой, но сегодня охвативший его жар чувствовался сильнее обычного.

Брюшной тиф, обескровивший отряд, подобрался и к Павке. Но крепкое его тело сопротивлялось, и пять дней он находил силы подниматься с устланного соломой бетонного пола и идти вместе со всеми на работу». Но «тиф не убил Корчагина. Павел перевалил четвертый раз смертный рубеж».

Еще не знал тогда Корчагин, сколько раз ему впоследствии придется преодолевать смертные рубежи, а плясал он в жизни всего три раза, больше не успел.

Немедленно после выздоровления, даже еще не оправившись окончательно, Павел возвращается электромонтером в мастерские, снова в строй рабочего класса.

В губкоме комсомола и в комсомольской организации мастерских Корчагин встречает Туфту и Цветаева, людей совсем иного склада, чем Корчагин, людей, которые не способны «терять самообладание» ни на войне, ни в труде, ни в подвиге, но которые первыми окунают свою большую ложку в горшок с еще негустой пищей, заработанной народом, — будущих троцкистов, врагов народа. И здесь, в мастерских, Павел работает до самозабвения — не только отверткой и шлямбором электромонтера, но и душой большевика… После мастерских Корчагин работает в пограничном районе, — и всюду, где бы он ни был, вокруг него оживают, подымаются настоящие люди, смиряются ничтожные и падают враги. Та высшая, одушевленная сила, которой одарен сам Корчагин, всегда соединена с действительностью, душа его не таится в темноте его существа, но действует и сама беспрерывно усиливается среди людей и революции.

Будучи органически рабочим человеком, Корчагин, где бы он ни был, постоянно тоскует по своей железнодорожной родине. Однажды он попадает к брату Артему в депо и «жадно втянул носом угольный дым… Сколько месяцев не слышал паровозного крика, и как моряка волнует бирюзовая синь бескрайнего моря каждый раз после долгой разлуки, так и сейчас кочегара и монтера звала к себе родная стихия».

Так кто же такой был Корчагин — Островский? Его любили все женщины, которые живут и проходят в романе, его полюбил теперь весь наш советский народ, к нему обратятся за помощью и другие народы, когда узнают его. Он был самым нежным, мужественным и верным сыном рабочего народа. И в наши годы, когда фашизм стремится отравить весь мир ложью, шпионажем, предательством, разобщить людей в одиночестве, чтобы обессилить и поработить их, чтобы навсегда был «слезами залит мир безбрежный», — в наши решающие годы Корчагин есть доказательство, что жизнь неугасима, что заря прогресса человечества еще только занялась на небосклоне истории. Мы еще не знаем всего, что скрыто в нашем человеческом существе, и Корчагин открыл нам тайну нашей силы. Мы помним, как это было. Когда у Корчагина — Островского умерло почти все его тело, он не сдал своей жизни, — он превратил ее в счастливый дух и в действие литературного гения и остался работником, не поддавшись отчаянию гибели. И с «малым телом» оказалось можно исполнить большую жизнь. Ведь если нельзя жить своим телом, если оно разбито, изувечено борьбой за освобождение рабочего класса, то надо и оказалось, что — можно превратиться даже в дух, но жизни никогда не сдавать, иначе она достанется врагу.

Литературный секретарь говорит Корчагину: «Чего вы хмуритесь, товарищ Корчагин?

Ведь написано же хорошо!» — «Нет, Галя, плохо», — отвечает Корчагин.

Написано хорошо, товарищ Островский. И мы вам навеки благодарны, что вы жили вместе с нами на свете, потому что, если бы вас не существовало, мы все, ваши читатели, были бы хуже, чем мы есть.

Общие размышления о сатире — по поводу, однако, частного случая

В сатирическом сочинении Евгения Федорова «Шадринский гусь — или повесть о шадринском писаришке Епишке» нет той единой яростной или, наоборот, пленительной идеи, которая необходима для сатирического и всякого другого художественного произведения. Сюжет сатиры, как сообщает автор, основан на «историческом анекдоте» — «как гусь шадринский, благодаря курьезному стечению обстоятельств, стал предметом экспорта в Англию». «Ряд положений сатиры условен, персонажи носят черты собирательные, наиболее типические». Хорошо, но мы это проверим.

Забавность, смехотворность, потеха сами по себе не могут являться смыслом сатирического произведения: нужна еще исторически истинная мысль и, скажем прямо, просвечивание идеала или намерения сатирика сквозь кажущуюся суету анекдотических пустяков.

Салтыков-Щедрин отлично понимал это обстоятельство. В «Осьмом письме» к тетеньке он писал: «Ах, ведь и мрачное хлевное хрюканье потеха; и трубное пустозвонство ошалевшего от торжества дармоеда — тоже потеха… Все это явления случайные, призрачные, преходящие, которые несомненно не оставят ни в истории, ни в жизни народа ни малейшего следа».

Сколь ни туманен был хаос общественной жизни во времена Салтыкова, но и он предвидел, что этот хаос должен в конце концов образовать звезду будущего, и Салтыков яростно работал, чтобы общественный человек либо «опомнился», то есть достиг бы чего-либо путного в своей исторической жизни, либо исчез вовсе из действительности, — но в межеумочном состоянии он быть не может и не должен быть.

Бывают и такие художественные произведения, которые критикуют общество не в ярости ума и не в осмеянии подлого человека, а в тишине и в слезах. Например, «Старосветские помещики» Н. Гоголя. В этом сочинении есть фигура приказчика старосветских помещиков (тот, который выводит столетние дубки почти на глазах у старосветских стариков); этот приказчик, по сравнению с помещиками, конечно, представляет некоторую «силу будущего», — он из породы родоначальников «господ ташкентцев» того же Щедрина, он хищник и предприниматель, один из основоположников русской буржуазии. В данном своем произведении Гоголь не устремлял своего взора поверх головы этого «приказчика» — в поисках исторического искупления или оправдания жизни своих стариков; автор только сравнил, между прочим, старосветских поэтических супругов с трезвым, энергичным вором (вскоре, после первичного накопления, он станет организатором собственной торговли и промышленности уже на «законных» основаниях). Выморочная работа истории, изображенная в «Старосветских помещиках» в эпизоде с приказчиком, осуждена и оплакана Гоголем в этой его повести. Гоголь ясно понимал, что старосветская, феодальная эпоха ушла, но на смену ей идет эпоха хищников — время порубщиков чужих лесов, время грабежа народа и истощения природы, господство «ташкентцев». И Гоголь видел, что эпоха «приказчиков» не лучше эпохи феодалов: нужно ли тогда, чтобы двигалось вперед историческое время? Этим вопросом, в сущности, и кончается повесть Гоголя. Но в таком вопросе содержится и ответ на него: необходимо, чтобы движение истории совершалось тем более энергично, раз сменяющие один другого общественные классы не дают истинного смысла человеческой жизни.

Мы хотим сказать, что если вообще для художественной прозы необходима, по давнему указанию Пушкина, прежде всего мысль, то для сатирической прозы мысль нужна вдвойне, без всяких живописных пустот в тексте. Сатира — это исключительное искусство

идеи и мысли, причем сама художественная, изобразительная способность сатирика служит лишь подсобным средством для его работы, и этой способностью он должен обладать в превосходной степени. То, что достаточно для художника-несатирика, для сатирика является только вспомогательным, хотя и необходимым оружием. Вот приблизительно какова требуется подготовка для писателя-сатирика; одной прелести слова, либо остроумного анекдота, либо умелого сюжета, либо мастерства в создании типов и характеров — для сатиры еще мало, это лишь детали для нее; главное в сатирическом произведении — это глубокая, могучая мысль, проникающая общественное явление до дна, до истины, и подчиняющая себе все остальное — и прелесть слова, и движение сюжета, и характеры героев. Но поставить на службу сатирической идее всю художественную аргументацию произведения не означает сломать, обеднить или пристругать к общественной идее художественное искусство; нет, это означает необходимость владеть искусством как собственной плотью, чтобы оно не слишком отягощало руку писателя и не уводило его в сторону, в «красоту», в самое себя, ибо искусство в самом себе равносильно его уничтожению.

В «Шадринском гусе» мы имеем нечто противоположное сатире; точнее говоря, по форме это сочинение напоминает сатиру, а по духу это «потеха» и суета пустяков, имеющих лишь формальное значение «остроумия». Дело в следующем: «Половина града Шадринска выгорела дотла и с пожитками… Того ради Правительствующему Сенату представляю: не повелено ли будет жителям пожитки свои выбрать, а оставшуюся половину града зажечь, дабы не загорелся град не вовремя и пожитки бы все не пожрал пламень…» Так сообщил шадринский воевода Андрюшка Голиков сенату. Царица Екатерина, прочтя сей доклад, начертала на нем: «Любопытно видеть сего шадринского гуся. Каков!» Резолюцию Екатерины обсуждает сенат (о том, что у сенаторов «бездумные головушки», написано давно и со смертельной силой классиками русской сатиры; Е. Федоров написал об этом слишком поздно и, главное, хуже классиков); затем резолюция возвращается к воеводе Андрюшке, который, используя разум своего писца Епишки, организует транспорт гусей в столицу, во главе с тем же Епишкой. После многих препятствий, преодоленных хитроумием и терпением тела Епишки, гуси доставляются в столицу, а сам Епишка нахально, самовольно видит царицу. Последняя гонит его прочь. Епишка получает розги, но Екатерина, благодаря Епишке, вспоминает смешной рапорт шадринского воеводы. При случае Екатерина— в ответ на похвалу английского посла относительно обеденного гуся — похвасталась: «Такой птицы у нас на Урале — премножество»… В результате англичане заинтересовались «дивной птицей». Екатерина это учла и вспомнила про «шадринского мужчину» Епишку. Епишка получил офицерский чин, вернулся ко двору, стал купцом и быстро пошел в гору, то есть обирал крестьян прямым жульничеством и богател на скупке-продаже гусей. Впоследствии Епишка попал в руки пугачевцам и был ими казнен, как мироед, посредством все тех же гусей: пугачевцы закормили Епишку гусями насмерть.

Все это потешно, но в сатирическом, в литературном отношении малоценно. Подобное сочинение можно отнести к особому развлекательно-утешительному жанру, а не к сатирическому. Все персонажи «Шадринского гуся» в определенном качестве равноценны между собою, потому что автор одинаково искал в них лишь потешно-утешительного, утробно-смешного. Никто из героев сатиры Е. Федорова не вызывает не то что ненависти, но хотя бы печали или содрогания. Забавен обжора, вор и лодырь Андрюшка Голиков, хитер, ловок и деловит Епишка, неглупа барыня-царица, глупы и сонливы сенаторы и т. п. Но все они вызывают некоторое расположение у читателя. Даже пугачевцы терпеливы и наивны по отношению к заведомому злодею народа — Епишке — и казнят его «смешным» способом, заставляя обожраться. Зла нет на свете, все можно покрыть равнодушным осмеянием, — вот что получилось у Е. Федорова. А в действительности зло было и есть на свете, и Епишки до сих пор еще бродят по земле. И сатира должна обладать зубами и когтями, ее плуг должен глубоко пахать почву, чтобы на ней вырос впоследствии хлеб нашей жизни, а не гладить бурьян по поверхности. Сатира должна остаться великим искусством ума и гневного сердца,

любовью к истинному человеку и защитой его. А потеха и трубное пустозвонство или утробно-утешительное, равнодушное посмешище, подобно сочинению о «Шадринском гусе», не являются сатирическими трудами.

Салтыков-Щедрин в своем сочинении «За рубежом» изложил, между прочим, точку зрения одного сельского батюшки на «освобождение» крестьян: «С горних высот раздался глас: рабы да возвеселятся, помещики же да радуются! Размыслим же о сем, любезные слушатели, и для сего предложим себе два вопроса: первое, что сие означает, и второе, что сим достигается?»

Сатирическое сознание автора «Шадринского гуся» соответствует сознанию сельского батюшки — в том смысле, что тогда как одни персонажи у него веселятся, другие тоже радуются. Например, воевода Андрюшка Голиков. Он лежебок, чревоугодник, нечист на руку и т. д. Но ведь вокруг него одни купцы-мошенники, чиновники, Епишки и прочий крупный и мелкий люд, захребетник невидимого (в повести) крестьянства. Как же, спрашивается, и жить Голикову иначе? И читатель не видит в Голикове зла, он видит потеху и «безвредный» идиотизм старинной, уездной жизни. Раза два или три в повести обнаруживают себя крестьяне, обиженные и обокраденные, но по существу они не являются действующими лицами, тема слагается помимо них; пугачевцы тоже привлечены в повесть лишь для обоснования смешной смерти Епишки.

Отдельные удачные (в словесном смысле) места повести можно поставить в заслугу автору, но при этом придется допустить излишнюю снисходительность. Своими частными удачами автор обязан материалу, организованному задолго до создания «Шадринского гуся» в виде архивных документов, и старорусскому обильному языку, который легко поддается использованию и сам по себе заменяет художественную силу автора.

К сожалению, одного материала, как бы он ни был значителен и подготовлен для целей сатирического произведения, еще мало. Главный «материал» всегда лежит в самом авторе, в виде его отношения к действительности. Этого «материала», судя по «Шадринскому гусю», в тов. Е. Федорове не оказалось; он решил свою задачу как средний прозаик-живописец, способный еще раз равнодушно осмеять то, что уже давно уничтожено революцией.

Возражение без самозащиты

[текст отсутствует]

«Золотая Колыма» И. Гехтмана

Это — повесть о Колымском крае, составленная из 17 очерков, написанных на основе фактического знакомства автора с Колымским краем, его людьми и работой этих людей.

Автор книги — очень способный, талантливый журналист. Доказательства этому начинаются уже на первых страницах его книги, которую всю можно прочитать, не отрываясь, в один присест. Однако увлекательный способ описания не всегда означает, что мы имеем перед собой глубокий, творческий труд автора. Наша могущественная советская современность, будучи честно запечатленной хотя бы и рукой не очень умелого писателя, уже представит собою воодушевляющую читателя картину. Это сделать тем более легко, что сам наш читатель — участник и действующее лицо изображаемой картины: он невольно дополнит своей силой руку художника в те моменты, когда она ослабеет.

Есть ведь у нас такие писатели, которые подобны кораблям, имеющим небольшую парусную оснастку, — и все же эти корабли имеют большую скорость хода, а писатели — славу и хождение в народе. Дело здесь в том, что ветер, напор нашей действительности (иначе говоря — сила всенародного социалистического творчества) настолько велики, что корабль иного художника способен идти даже вовсе без парусов: давлением ветра в одни голые мачты.

Приведенное рассуждение относится к автору «Золотой Колымы» лишь в очень

небольшой степени. Именно тогда, когда тов. Гехтман даже изображать не хочет (а ведь от всякого автора требуется еще и собственное размышление, и творческая критика, т. е. отбор явлений действительности). Например: «Профессор Дальневосточного института геофизики П. Колосков разработал интересный проект изменения климата всего северо-восточного побережья Тихого океана». Далее — еще несколько строк, и заключение: «Проект этот вполне реален и не требует особенных технических усилий». Возможно, конечно, но автор оставил здесь своего читателя голодным. Читатель по доброте своей может кое-что сделать в помощь небрежно или слишком бегло работающему автору, но далеко не все.

Через несколько страниц: «На корме… излюбленное место парочек. Как хорошо смотреть в светящуюся звездную дорожку и мечтать!.. Впереди — радостное, полное надежд и уверенности будущее… Вот парочка: молодой гидробиолог Васильев держит за руку девушку — строительницу с московского метро. У обоих светятся счастьем глаза. Жизнь — чертовски интересная штука!» Все это верно, однако ни один писатель не должен дублировать другого: если не в смысле тем, то хотя бы в смысле исполнения. А ведь мы можем поручиться, что почти каждый читатель уже читал в других произведениях слова, подобные приведенным выше. Но главное наше возражение не в этом. Мы возражаем против «парочки», которая желает пройтись по жизни, как по «миру приключений», где, дескать, хотя и есть опасности, но гораздо более имеется наслаждений, зрелищ и забав. «Знаешь что», — говорит тот же Васильев, — «приедем с Колымы, поедем с тобою в Туркестан, в Ферганскую долину. Там, говорят, радиевые рудники очень интересные (радиевые рудники, а Васильев — гидробиолог. — *А. П.).* Я в Туркестане никогда не был. Едем? — Едем, — шепчет девушка, теснее прижимаясь к другу».

Связь этой «парочки» между собой не требует особых художественных доказательств. Требуется доказать внутреннюю, органическую связь «парочки» с советским народом, ибо в изложении автора получается, что этой связью является лишь профессия персонажей (гидробиолог и строительница), а через одну страницу и эта связь уничтожается: гидробиолог согласен работать где попало (даже на радиевых рудниках), его подруга тоже, лишь бы упиться жизнью в «волшебной» Ферганской долине. «С ним она поедет, конечно, всюду» — говорит автор. Верим, потому что они любят друг друга. Возможны ли, однако, такие же герои в другой стране и у другого автора? — Вполне возможны: здесь и заключается ошибка автора в отношении Васильева и его славной подруги. Правило каждого советского писателя состоит в том, чтобы из двух способов характеристики людей всегда выбирать труднейший. Автор же поступил наоборот: он изобразил любовь двух молодых, хороших людей, — это в смысле техники письма пустяки, давно наезженная дорога; но автор не открыл нам, что любовь людей может быть одновременно не только путем к сближению их друг с другом, но и средством для высокого, героического отношения к «внешней» действительности, новой привязанностью к своему социалистическому народу. Это и было бы истинной характеристикой молодых, советских людей; поверхностная же характеристика автором своих героев (притом, очевидно, конкретных людей) похожа скорее на компрометацию их.

Главные персонажи книги — Бориска, Сафи, разведчик Раковский, учительВаррен, Килланах — написаны если не глубоко, то живописно и увлекательно. Но опять-таки это достигается необыкновенно благодарным, обильным материалом, — эти люди подобны золотоносной руде, в которой уже до авторской «промывки» содержится 90% чистого золота. Однако даже имея в самой действительности готовое золото больших народных характеров, писатель обязан превратить его в еще более драгоценное изделие.

Сведения о «железном старике» Килланахе, — что у него сто лет рабочего стажа, что он отвозил некогда по Якутскому тракту, будучи ямщиком, в ссылку Н. Г. Чернышевского, и т. п. — эти сведения хороши сами по себе, но такой материал является лишь основанием для создания полноценного образа великого рабочего человека, поводом для писательской работы, а не вся работа. Короче говоря, люди, изображенные в книге «Золотая Колыма», достойны того, чтобы о них было написано лучше.

Очерк «Король» написан в литературном отношении очень хорошо, местами с блестящим остроумием, но не в укор, а ради справки мы должны указать, что аналогичное по материалу и способу изложения произведение уже было написано несколько раньше («История одной жизни» М. Зощенко).

Очевидно, что сила автора «Золотой Колымы» не столько в глубоком художественном творчестве человеческих характеров, сколько в публицистическом описании страны будущего — Колымского края. В наши дни это уже не только страна будущего, — она уже страна настоящего. — «Зырянка, Лабуя, Оротукан, Ягодный, Столбовая, Ларюковая, Спорный, Стрелка. Мало еще кто в стране слышал эти названия, их нет ни на одной географической карте, кроме карт Дальстроя. Между тем, каждый из этих пунктов — небольшой, но культурный центр, а в будущем город. В большинстве из них уже имеются клубы, электростанции и радиостанции, телеграф, телефон, рабочие поселки. А два-три года назад здесь еще бродили медведи и кругом стояла непроходимая тайга».

«Угрюмое» море, «непроходимая» тайга, «темная» тундра, где тысячи лет бродит лишь ветер, — все эти понятия оказались неверными. Колыма, как и весь наш Север, Камчатка и Дальний Восток — на самом деле могут быть (и во многих отношениях уже стали) столь же прекрасными, гостеприимными обителями для советских народов, как, допустим, Кубань или Северный Кавказ. Но понятно, что гостеприимные, обильные страны сами по себе не создаются, — их творит все тот же человеческий труд, исполненный воли и сознания.

Каков же этот труд в его конкретной форме — труд, создающий целые страны? Автор приводит превосходный пример: «В кабинет инженера входит бригадир стахановского звена Ахмеджанов, один из старейших и лучших ударников дороги. Он показывает инженеру обыкновенное дорожное кайло — примитивный инструмент, который с самых доисторических времен вряд ли, пожалуй, подвергался каким-либо изменениям. Трудно придумать что-либо новое для усовершенствования такого орудия. (Попробуйте, скажем, улучшить или изобрести заново ведро или стакан. — *А. 17.)* Однако Ахмеджанов — полуграмотный казанский татарин — придумал: он оттянул кайло, сделал его круглым и подобрал особенной формы ручку. В результате Ахмеджанов вместе со своим звеном ударников, работающих этим кайлом, изо дня в день дает 250 процентов нормы. Сейчас он опять пришел со своим кайлом. Ему кажется, что если ручку снова изменить, то из кайла можно выжать еще процентов 20 производительности… Ахмеджанов не одинок… Такие же, как и он, рядовые рабочие придумали ледяные дорожки, на которых установили вместо тачек однополозные легкие санки, разработали механические клинья для разрыва скал, приделали крючья к валенкам, чтобы удобнее было взбираться на ледяные скаты».

Где ж и образоваться, где развернуться социалистическому человеку, помимо великого труда по созданию новых стран, дорог, городов и самого себя, — плечом друг к другу, грудью против природы и своих врагов!

Колыма зачастую оживает под пером тов. Гехтмана, она влечет читателя — уехать туда на работу… Интерес к родине у советского читателя настолько велик, что он легко простит автору встречающуюся на страницах книги беглую и поверхностную работу, и, вероятно, положительно оценит труд тов. Гехтмана.

Но как было бы хорошо, если бы Золотая Колыма и ее героические рабочие люди получили в книге свое полное, глубокое, воодушевленное изображение, равноценное их истинным высоким качествам!

Рассказы А.С. Грина

А. Грин — известный писатель, начавший работать в литературе еще задолго до революции; теперь он, к сожалению, уже умер, но многие произведения его издаются и поныне, и их надо издавать и впредь, потому что они имеют высокие […] художественные достоинства.

Эти достоинства проявляются главным образом в изображении свободной,

могущественной, доброй и яростной природы.

Но «эти дни норда выманивали Лонгрена из его маленького теплого дома чаще, чем солнце… Лонгрен выходил на мостик, настланный по длинным рядам свай, где, на самом конце этого дощатого мола, подолгу курил раздуваемую ветром трубку, смотря, как обнаженное у берегов дно дымилось седой пеной, еле поспевающей за валами, грохочущий бег которых к черному, штормовому горизонту наполнял пространство стадами фантастических гривастых существ, несущихся в разнузданном, свирепом отчаянии к далекому утешению. Стоны и шумы, завывающая пальба огромных взлетов воды и, казалось, видимая струя ветра, полосующего окрестность, — так силен был ровный пробег, — давали измученной душе Лонгрена ту притупленность, оглушенность, которая, низводя горе к смутной печали, равна действием глубокому сну» («Алые паруса»).

Как известно каждому человеку, читавшему А. Грина, во всех его произведениях действие происходит в некоторой условной стране, лежащей на юге, на берегу океана, посреди мира и человечества. Это обстоятельство само по себе не имеет ни особых преимуществ, ни дефектов — можно создавать глубокие, реалистические произведения, пользуясь именем Ассоль вместо Ольги и Лонгреном или Греем вместо Ивана и Сергея. Но делать это нарочно, ради игры или блажи поэтического ума, не стоит. И Грин придумывает целые страны, города, проливы, моря, имена людей и самих людей не ради пустой игры, не ради освобождения своего перенапряженного поэзией воображения. Грину необходимо, чтобы его люди жили в «специальной» стране, омываемой вечным океаном, освещенной полуденным солнцем, потому что автор, обремененный заботами о характеристике своих оригинальных героев, должен освободить их от всякой скверны конкретности окружающего мира. Поэтому Грин оставляет для своего мира лишь главные элементы реальной вселенной: солнце, океан, юг, прямолинейно действующее человеческое сердце, а «второстепенные» элементы автор устраняет за границу своего мира, в пренебрежение. Ради объективности допустим на минуту, что девушка Ассоль (из «Алых парусов») живет не в деревне Каперне, одетой «покрывалами воздушного золота», а в Моршанске. Если при этом сохранить гриновскую характеристику Ассоль и вообще не прикоснуться к ее судьбе (то есть в точности соблюдая тему и сюжет рассказа), тогда необходимо было бы потратить на создание образа «моршанской» Ассоль в несколько раз более поэтической энергии, чем ее потратил Грин. И поэтому автор поступает правильно, помещая Ассоль в Каперну — под «покрывало воздушного золота» своего воображения; здесь есть расчет художественной экономии. Однако, истратив во много раз больше художественных средств ради того, чтобы создать образ Ассоль не «среди мира и человечества», а среди «скверны конкретности», мы все равно не получили бы гриновской Ассоль, а получили бы Ассоль с другим лицом и с другой душою. Это бы случилось неизбежно, потому что конкретность, «обыденность», «Моршанск» есть столь же могучая сила, как и гриновский океан, и эта реальная «второстепенная» сила — сила дрожащих, нуждающихся, не абсолютно прекрасных человеческих сердец — внесла бы в образ Ассоль коренные изменения. Лучше было бы это или хуже — сейчас выясним.

«Алые паруса» — это поэтически написанная феерия на тему об идеальной и естественной любви Грея к Ассоль. Артур Грей «родился капитаном, хотел быть им и стал им» — судьба его пряма, и Грей ощутил ее с детства. Автор немедленно снимает с пути своего героя все препятствия, которые могли бы помешать его цели. События развиваются в идеально благотворной для Грея обстановке, в «чистоте» счастливой жизни. «Огромный дом, в котором родился Грей, был мрачен внутри и величественен снаружи… Лучшие сорта тюльпанов — серебристо-голубых, фиолетовых и черных с розовой тенью — извивались в газоне линиями прихотливо брошенных ожерелий. Старые деревья парка дремали… Ограда замка, так как это был настоящий замок…» — и т. д. Мы имеем дело с очень богатыми людьми, и Артур Грей — их сын. Половина, по крайней мере, трудностей жизни для Грея снята заранее — он может делать на земле, что хочет, или ничего не делать. Художественная задача Грина этим фактом греевского богатства также облегчается наполовину: автор теперь

может делать со своим героем, что пожелает, ибо судьбу Грея не тормозит, не искажает никакая «низкая скверна» в виде нужды, работы, долга, обязанностей и т. п. Герой рассказа отныне всецело в руках автора, а это отнюдь не должно облегчать положения истинного художника (мы даже склонны считать, что лучшее состояние для художника бывает тогда, когда герои его находятся у него в руках настолько же, насколько он сам находится в их руках, — абсолютная же свобода обращения автора со своими персонажами к добру, к созданию глубокого произведения, не ведет). Этот Артур Грей имеет поэтическую, «странную» душу — моряка, скитальца, расточителя отцовского наследства. Он обучается морскому делу в качестве простого матроса, чем подтверждается положение автора о «странности» натуры своего героя и подготовительно мотивируется его будущая страстная и счастливая судьба. Обучившись морскому делу, Грей (за счет отца) приобретает себе корабль, набирает команду и уходит в торговое плавание. Однако это плавание не носит серьезного коммерческого характера: капитан Грей любит возить лишь фрукты, кофе, чай, фарфор, пряности, шелк, животных и т. п., но никто не мог уговорить его везти мыло, гвозди, части машин и другое, «что мрачно молчит в трюмах, вызывая безжизненные представления о скучной необходимости». «Все это отвечало аристократизму его (Грея) воображения, создавая живописную атмосферу; неудивительно, что команда „Секрета“ (корабля)… посматривала несколько свысока на все иные суда, окутанные дымом плоской наживы». Конечно: на тех судах люди работали всерьез, а на «Секрете» занимались аристократической поэзией за счет капитана-богача. Больше того, корабль часто плавал с одним балластом, без всякого полезного груза, служа вместе с командой средством для эстетического удовлетворения своего капитана-аристократа. В одно из таких бесцельных путешествий по морям Грей встречает спящую на берегу Ассоль, девушку, дочь моряка-«сезонника». Ассоль по разным обстоятельствам, которых мы здесь разбирать не будем, считалась на деревне «тронутой», то есть она была существом непрактичным, поэтическим, ожидающим своего естественного счастья в жизни открытым, доверчивым сердцем юного, невинного человека. В детстве ей было предсказано, что ради нее придет из морской дали корабль с алыми парусами.

Итак, Грей встречает Ассоль. Автор кратко мотивирует это событие: «Так, — случайно, как говорят люди, умеющие читать и писать, — Грей и Ассоль нашли друг друга утром летнего дня, полного неизбежности». Мотивировка достаточная, но вскользь брошенное обвинение всем прозаическим людям, «умеющим читать и писать», людям нужды и действительности, обосновано недостаточно.

Затем Грей собирает в прибрежной деревне полные сведения о спавшей девушке — и ему остается сделать уже немного для свадьбы с любимой Ассоль. Он покупает две тысячи метров алого шелка для парусов, нанимает музыкантов и отправляется на свое судно. Вскоре Грей прибывает к земле, где живет Ассоль, на корабле под алыми парусами.

Когда корабль Грея показался в виду берегов, его заметили все земляки Ассоль. «Мужчины, женщины, дети впопыхах мчались к берегу, кто в чем был; жители перекликались со двора во двор, наскакивали друг на друга, вопили и падали. Скоро у воды образовалась толпа, и в толпу эту стремительно вбежала Ассоль. Пока ее не было, ее имя перелетало среди людей с нервной и угрюмой тревогой, со злобным испугом. Больше говорили мужчины; сдавленно, змеиным шипением всхлипывали остолбеневшие женщины, но если уж которая начинала трещать — яд забирался в голову. Как только появилась Ассоль, все смолкли, все со страхом отошли от нее, и она осталась одна среди пустоты знойного песка, растерянная, пристыженная, счастливая, с лицом не менее алым, чем ее чудо, беспомощно протянув руки к высокому кораблю».

Бедный народ деревни увидел образ плывущего счастья в виде корабля под алыми парусами. Но деревенские люди знали: это счастье плывет не за ними.

И действительно, лодка с корабля взяла к себе одну Ассоль. Народ по-прежнему остался на берегу, и на берегу же осталась большая, может быть даже великая, тема художественного произведения, которое не захотел или не смог написать А. Грин.

Смысл «Алых парусов» в том, что при благоприятных обстоятельствах (богатство одного, юность и сродство поэтически настроенных «странных» душ обоих) человек может стать источником и средством собственного счастья. Это верно и давно известно. Но для этого ему требуется отделиться ото всех людей, предоставив их «вечной» жалкой судьбе, а самому упиться наслаждением среди солнечного океана. Задача легкая и посильная для всех слабых, точнее говоря — малоценных душ. Из опыта истории известно, что истинное человеческое счастье возможно лишь тогда, когда человек умеет стать средством для счастья других, многих людей, а не тогда, когда он замыкается сам в себе — для личного наслаждения. И даже любовное счастье пары людей невозможно или оно приобретает пошлую, животную форму, если любящие люди не соединены с большой действительностью, с общим движением народа к его высшей судьбе.

Уйдя на корабле в открытое море своего взаимного, двойного одиночества, Грей и Ассоль, в сущности, не открывают нам секрета человеческого счастья, — автор оставляет его за горизонтом океана, куда отбыли влюбленные, и на этом повесть заканчивается. Повторяем, что на самом деле, в истинном значении, свое счастье Грей и Ассоль могли бы обрести лишь в каком-то конкретном отношении к людям из деревни Каперны, но они поступили иначе — они оставили народ одиноким на берегу. Если Грей и особенно Ассоль представляют собой, как хотел этого автор, ценные человеческие характеры, то их действия порочны. По замыслу Грина, Ассоль и Грей — люди особого, лучшего качества; в них есть высшая, страстная поэтическая сила, почти неприсущая прочим людям. Но какое значение имеет эта их сила для действительности? И еще вопрос: покинув Каперну, некое все же реальное место мира, где родилась и выросла во всем своем своеобразии Ассоль, — спрашивается, не расточат ли влюбленные свое счастье в самое краткое время, поскольку у них для этого счастья теперь ничего не осталось, кроме собственного сердца и одиночества? Из чтения повести мы убедились, что высшая натура Ассоль сложилась из реальных, «низких» элементов — из бедной, несчастной судьбы ее отца, ранней потери матери, сиротства, отчуждения детских подруг и т. п. Но ведь и «высшее» быстро расходуется, если оно беспрерывно не питается «низшим», реальным. А чем питаться Ассоль и Грею в пустынном море и в своей любви, замкнутой лишь самой в себе? Нет, тот народ, оставленный на берегу, единственно и мог быть помощником в счастье Ассоль и Грея. Повесть написана как бы наоборот: против глубокой художественной и этической правды. Может быть, именно поэтому автору приходится пользоваться языком большой поэтической энергии, чтобы отстоять и защитить свой искусственный замысел, и эта поэтическая энергия сама по себе есть большая ценность. «Влажные цветы выглядели как дети, насильно умытые холодной водой. Зеленый мир дышал бесчисленностью крошечных ртов, мешая проходить Грею среди своей ликующей тесноты».

К бесспорным достоинствам «Алых парусов» относятся почти все второстепенные персонажи феерии — отец Ассоль, угольщик Филипп, Пантен, Летика и др. Это — люди реального мира, у них другой путь к своему счастью, более медленный и труднее осуществимый, но зато менее феерический и более прочный.

К тому же типу произведений, что и «Алые паруса», принадлежат «Пролив бурь», «Колония Ланфиер» и некоторые другие. Лучшие рассказы в сборнике — «Комендант порта» и «Гнев отца», где Грин отходит от своей общей, любимой темы; в этих рассказах те персонажи, которые у него обычно бывают «второстепенными», изображены как главные, то есть они люди действительности.

Какова же общая, любимая тема, разрабатываемая А. Грином в большинстве его произведений? Это тема похищения человеческого счастья. Поскольку мир устроен, по мнению автора, роскошно, обильно, фантастически, речь идет именно о похищении кем-то уготованного счастья, а не о практическом, реальном добывании его в труде, нужде и борьбе.

Но ведь мир устроен иначе, чем видит его Грин в своем воображении, и поэтому сочинения Грина способны доставить читателю удовольствие, но не способны дать ту глубокую радость, которая равноценна помощи в жизни.

Удовольствие, которое приобретает читатель от чтения Грина, заключено в поэтическом языке автора, в светлой энергии его стиля, в воодушевленной фантазии. И за одно это качество автор должен быть высоко почитаем. Но было бы гораздо лучше, если бы поэтическая сила Грина была применена для изображения реального мира, а не сновидения, для создания искусства, а не искусственности.

Творчество советских народов

Для ясного понимания наших мыслей по поводу книги «Творчество Народов СССР», изданной редакцией «Правды», требуется вначале договориться, что мы представляем себе под именем критики (не в общем смысле, а в специальном — литературном). Критика, в сущности, есть дальнейшая разработка той идеи, или того человеческого характера, или события, которые открыты и описаны пером автора-художника. Критика является как бы «довыработкой» драгоценных недр, обнаруженных автором, ибо, как правило, за исключением великих художников и народного творчества, в недрах действительности, выработанных первым работником-автором, много еще остается драгоценного материала, оставленного втуне, и этот остаточный материал истинный критик обязан донести до читателя, в дополнение к основному произведению автора. Такую «довыработку» можно понимать и как дальнейшее совершенствование, облагораживание идей первого автора, использование открытых им богатств до конца. Следовательно, в условном смысле, критик представляет из себя как бы второго автора, соавтора, разрабатываемого им произведения. В истории литературной критики бывали примеры, когда именно критик совершал большую работу, чем основной автор, но это случалось потому, что художник не обладал уменьем популярно открыть основную ценность своего произведения, и за него произведение «дописывалось», трактовалось критиком.

Выше мы сказали, что такое применение критики невозможно к народному творчеству и великим писателям. В отношении великих писателей это было бы вполне верно, если бы не существовало также и великих критиков. Возьмем в пример Белинского. Без него многое для нас, читателей, в Пушкине, в Гоголе, в Лермонтове, в Кольцове и в других классиках осталось бы скрытым, неосвоенным, навсегда утраченным. Представив себе всю работу Белинского, мы сразу согласимся, что он, Белинский, есть необходимый, обязательный сотрудник многих русских классиков, их «соавтор». Как известно, Белинский занимался не одним «разъяснением» какого-либо художественного образа (напр., няни или Татьяны Пушкина), он этот образ выводил иногда за пределы, начертанные автором, — выводил уже ради своих целей, ради общественного блага, как оно понималось критиком. И это было творческим совершенствованием Пушкина, распространением его мыслей и образов, как народного добра, а не ухудшением и не «утилизационной» вульгаризацией поэта.

Работая с недоброкачественным или специально замаскированным произведением (напр., с целью пропаганды антинародных идей), настоящий критик, если он подойдет к материалу как творец, способный присущими ему средствами соревноваться с автором, быстро поймет, с чем он имеет дело. [Попробуйте, напр., отнестись таким образом к «Человеку, меняющему кожу» Б. Ясенского, — для критика и для читателя сразу станет ясно, что образы автора, имеют исходным сырьем хлам, а не драгоценный материал действительности, и поэтому они не поддаются благородному обогащению.]

Потому что мертвый, мнимый или ложный образ, человек, меняющий лишь кожу, чтоб обмануть всех относительно своей действительной «сущности», — такой образ не поддается дальнейшему критическому творчеству, расширению его до пределов действительности, ради возвратного обогащения ее, но зато ложный образ отлично поддается обратному превращению его в первичное, исходное вещество — в хлам и дурное, злостное намерение. В этом смысле критика, если она работает в квалифицированных руках, может быть превосходным орудием политической проницательности.

В отношении истинного народного творчества — очень часто критика (в том смысле, в

каком мы ее определили в начале статьи) не требуется вовсе, ибо народное творчество вырабатывает действительность, выбирает из нее все целесообразное и драгоценное начисто: в рудниках жизни после него не остается ничего для превращения в искусство, — народное творчество очень редко нуждается в добавочном критике-«соавторе». Далее мы объясним причину этого явления, а сейчас обратимся непосредственно к Книге Творчества Народов СССР.

Хотя книга составлена из разнообразных произведений, принадлежащих многим советским народам (в том числе и отдельным советским поэтам, песни которых стали народными), но читать книгу следует с начала и до конца, как цельное, единое произведение. Композиция книги — чередование отдельных произведений и целых разделов (Ленин, Сталин, гражданская война, Красная Армия, Страна советская) — благоприятствует такому чтению.

Уже самое первое произведение в книге — ойротская легенда «Зажглась заря золотая» — представляет собою поэтический шедевр, где в немногих лицах изображается движение судьбы целого народа:

Жил-был бедный охотник Анчи.
Он имел одну лошаденку
Да одну коровенку,
И одет он был в ветошь, в худое рванье…

Он, Анчи, двух детишек кормил и жену. И не только кормил он семью одну, — Нет, когда на охоте удача бывала, Он богатого бая кормил до отвала, И, согнувшись пред ним в три дуги, Без задержки ему он платил все долги, В сроки подати также вносил он зайсану И давал неизменно подарки шаману.

Прочтя лишь эти строки, мы видим, что у бедного ойрота охотника Анчи был родственник — русский крестьянин Прокл Севастьяныч (см. Некрасов, «Мороз, Красный нос», часть первая «Смерть крестьянина»):

…благодушен ты был,
Жил честно, а главное: в сроки,
Уж как тебя бог выручал,
Платил господину оброки
И подать царю представлял!

И еще, и немало, можно найти в этой большой книге внутреннего родства людей разных народов — родства бедных и трудящихся, — потому что они не по одному имени, а по всей прошлой судьбе и по будущему счастью есть истинные братья. Они даже говорят одним языком — языком нужды и надежды.

Разве следующие строки (из того же произведения) не равноценны соответствующим строкам русских классиков и лучшим русским народным песням? —

Я — бедняк, — потрясенный Анчи дал ответ. —
Себя черным трудом, бедняки, мы увечим.
Я трудился всю жизнь от младенческих лет,
А прикрыть свои голые плечи мне нечем, —
Одеяния нет.
А желудок мой пуст, накормиться мне нечем, —
Пропитания нет.
Вся добыча моя, все, что я ни достану,
Сразу баю идет и лихому зайсану.
Может, ты не оставишь меня без подмоги

И поможешь таким же, как я, беднякам?

И тот, к кому был обращен этот вопрос Анчи, не оставил его без подмоги. Это был Ленин, который сравнивается в произведении с солнцем. И далее (та же народная легенда):

С солнцем рядом, над высями гор
Появилося солнце второе.
Пролилися живые, двойные лучи
На смертельно усталое тело Анчи,
И почувствовал он: жизнь к нему возвращается…

Исключительно хороша по простоте и проникновенности народного чувства повесть «Гость», записанная со слов В. П. Малафьевой и А. А. Ашмарина, крестьян, а ныне колхозников из Волоколамского района. Когда В. И. Ленин приехал к ним в деревню Кашино, то крестьяне собрали Владимиру Ильичу угощенье, и сту-денька, приготовленного В. П. Малафьевой, поднесли. А Ленин: «Велик, — говорит, — кусок-то!» Достаточно двух этих слов («велик кусок-то!»), чтобы понять и В. И.Ленина и отношение к нему народа, запомнившего навсегда эти слова; так экономно достигается высшее искусство изображения великого человека и великого народа. Народу не жалко большого куска для большого человека за его дело, но кто из других «больших» людей, до Ленина руководивших странами, говорил таким образом? Никто. Против большого куска всегда говорили — дай еще побольше, и всегда было мало. Дело здесь не в том, что речь шла за столом во время угощения, — народ понял Ленина философски и почувствовал его принципиальное отличие ото всех других, ложных «вождей» человечества. Ленин парой слов посоветовал крестьянам беречь кусок для них же, изложив этим одну из главных целей большевизма.

Кончается повесть «Гость» народным предчувствием появления Сталина. — Ленин умер. «А кулацкие подсумки и тут лезут со своей провокацией: „Ох да ох, как бы теперь советская власть не колтыхнулася“. Ну, тут народ на них шибко ощерился: „Врете, гады паразитные! Не будет такой возможности, чтобы советская власть колтыхнулася. Ленин помер — верный человек ему заступит“. Мы еще не знали тогда, как следовает, товарища Сталина. Чуяли только, что обязательно есть такой человек. — Ну, и вышло без перемежки, хотя палок в колеса совали много. Все-таки без перемежки вышло, и пошло, и пошло! На колхозную дорогу вышли. Теперь у нас более ста тракторов, да молотилки, да трепалки, да мялки… Коров-то породистых завели… Ему тогда и показать-то нечего было, кроме электрического света. А теперь — куда там!»

Без Ленина народ уже не мог жить; ему был необходим верный человек, который заступил бы место Ленина. «Чуяли только, что обязательно есть такой человек» — и предчувствие народа сбылось с точностью. Поэтому прав ребенок, просто произнесший в стихотворении «Из Москвы пришел вестник»:

Дядя Ленин умер.
Я не верю!

В песне «Клятва» (перевод с осетинского) с прямой, непосредственной силой дается образ Сталина над гробом Ленина:

…Нам Ленин оставил свое тепло.
Он, умирая, другу и брату —
Сталину — нашу судьбу поручил:
«Брат мой, храни бедняков от богатых,
Жизнь переделай, как я учил».
Сталин от горестных мыслей очнулся,

Слезы сдержал ради тысяч людей.
К сердцу учителя он прикоснулся
И успокоил клятвой своей.

В туркменском произведении «Я песню народа пою» говорится:

Товарищ Сталин, вовеки будь наших побед творцом,
Работники всей необъятной земли называют тебя отцом!

Тема Ленина и Сталина как учителей, старших братьев и отцов всех трудящихся людей на земле — есть истинная тема всей этой большой, монументальной книги. Ленин и Сталин воспеваются и определяются советским народом как священное и притом совершенно реальное начало высокой, человеческой, истинной жизни. Если кто-нибудь из заграничных интеллигентов, дружественно расположенных к нам, способен видеть в любви народа к Сталину некоторые мистические элементы, то это объясняется плохим знакомством с нашей страной и с нашим народом. Советский народ любит Сталина *за дело,* за добро, материально ощущаемое всеми, за воодушевление разумом и силой каждого простого человека, отчего этот человек впервые реально познает ценность и славу своей личности. Сталин — это не обещание, а полностью сбывшаяся всемирная надежда на социализм. Сталина любят за то, что «он желает нам доброй удачи», и за то, что все лучшие желания людей при его помощи исполняются. Двадцатилетняя девушка Анна Антоновна Пьянова это знает, и она поет на своем саамском языке песню благодарности, доведенную до простоты дыхания:

Поет девушка Анна Антоновна:
Будь здоров, до свиданья, Сталин!

Вся песня Анны Антоновны по своей искренности и девственности принадлежит к совершенным поэтическим произведениям. Правда, чтобы оценить ее, эту песню, вполне, нужно самому стоять на уровне советского народа, а этот уровень находится не рядом с тобою, а над тобою.

Так почему же книга «Творчество Народов СССР» не поддается обычной, даже очень искусной критике, как вообще почти не поддается ей истинное народное творчество? — Объяснение в том, что критик, какой бы он ни был, имеет лишь ограниченный жизненный опыт, тогда как народное творчество, будучи работой миллионов, имеет жизненный опыт безграничный. Что не вполне удалось одному человеку, другой восполнит, а третий доведет до совершенной простоты и глубины, потому что народ охватывает всю действительность не только в ежедневном труде, в борьбе и в пространстве, но и в памяти своих поколений и во времени — народ бессмертен. Отдельные гениальные художники отлично знали это свойство, присущее лишь народу, — создавать совершенные художественные произведения, свойство, обусловленное массовым опытом народа и способностью его копить в себе сокровище своей души. Великий музыкант Глинка прямо говорил, что на долю композитора остается лишь аранжировка музыки, сотворенной в первоисточнике народом…

Мы не собирались здесь, и нам это не по силам, давать подробное рассмотрение книги Творчества Народов. Позволим лишь себе оценить ее как великое произведение духа современных советских народов, написанное на наиболее глубокую этическую и художественную тему нашего века — тему происхождения нового мира из живого, человечного, отцовского начала, причем отец является в то же время лишь самым старшим братом и товарищем.

Кроме ее содержания, издание книги, в полиграфическом отношении, представляет из себя большое произведение технического печатного искусства. Но нужно найти средства, чтобы, не снижая внешнего, полиграфического качества книги, сделать ее массовой и общедоступной.

В заключение следует выразить благодарность всем лицам, участвовавшим в составлении и производстве Книги Творчества Народов СССР.

Джамбул

I

«В пятьдесят пять лет мне стало худо, — рассказывает Джамбул. — От старости и тяжелых условий я стал сутул, как старый беркут, глаза померкли, а голос ослаб. Вместо домбры у меня в руках — палка. Вместо широкой степи — узкая постель. Я угасал, бессильный петь хорошие песни».

В таком подавленном, болезненном состоянии поэт, очевидно, пребывал довольно долго — пятнадцать лет, до самой Великой Октябрьской революции.

«Когда мне исполнилось семьдесят лет, — говорит Джамбул, — я увидел зарю новой жизни. На землю пришла правда для всех живых существ. Я услышал имя батыра (богатыря) Ленина и был свидетелем победного шествия Красной Армии. Вокруг меня закипела такая жизнь, о которой я пел в лучших песнях, как о золотом сне».

К сожалению, мы пока не знаем дореволюционных песен Джамбула — они сейчас записываются и, как нам известно, в скором времени будут переведены на русский язык и опубликованы. Но в предисловии к одной книге поэта приведены два небольших отрывка из стихотворений Джамбула, которые дают нам некоторое представление о прежнем характере творчества Джамбула:

Семьдесят лет я сквозь слезы пел
В юртах дырявых, в голодной толпе,
В холодных зимовках и в нищих аулах
О жизни тяжелой, как груз саксаула,
О жизни крутой, как оленья гора,
Пела надтреснутая домбра…

И еще — в «Песне о Сталине»:

Я ходил по степям, я бродил между скал, —
Загорелый, обветренный и седой —
Девяносто лет я солнца искал,
И солнце предстало передо мной.

Джамбул увидел перед собою солнце человечества, и поэтическая энергия воскресла в нем снова, многолетняя пауза печали и молчания миновала, — пауза, начатая еще тогда, когда поэт сказал про себя: «я угасал, бессильный петь хорошие песни».

Этот перерыв в творческой деятельности Джамбула имеет сам по себе глубокое и поучительное значение. Джамбул, как всякий большой народный поэт, заключает в себе вместе с тем и мудреца и одного из самых образованных людей Казахстана и Советского Союза (образование мы здесь понимаем не в школьном смысле). Вульгарное представление о народном поэте вообще, как о поэте упрощенном, широком, но недостаточно глубоко разрабатывающем свои темы ради их общедоступности, — такое представление раз навсегда должно быть осуждено и оставлено, как противоречащее действительности, как оскорбляющее народ. То, что принимается народом, не может быть ни мелким, ни упрощенным, ни пошлым, ибо эти ложные качества противоречат массовому жизненному опыту народа, всесторонне охватывающему реальный мир, — поэтому народ, именно благодаря своему практическому, повседневному и массовому познанию действительности,

находится всегда наиболее близко к реальной и наиболее глубокой, объективной истине жизни. Как же он, народ, мог бы высоко оценить того поэта, творчество которого не соответствовало бы народному чувству и познанию действительности?..

В лице Джамбула мы имеем сложного и глубокого поэта, человека, живущего на земле почти целый век, умудренного не только своим гением, но и опытом долгой личной жизни, прожитой неразлучно с казахским народом. Изучение творчества Джамбула должно производиться с той же ответственностью и серьезностью, с какой мы изучаем произведения классиков мировой литературы, старый поэт этого заслуживает.

Выше мы сказали, что у Джамбула был перерыв в его творческой деятельности. Для поэта такого мощного воодушевления, как Джамбул, даже кратковременное прекращение поэтической работы должно иметь принципиальное, особое значение. Капиталистическое и колониальное рабство сжимало насмерть казахский народ, оно душило и Джамбула. Энергия его тела и сердца угасала, он становился бессильным как человек и как поэт. Большое значение в этом медленном уничтожении казахского народа и его поэта играли голод, холод, бесправие, распространение болезней, — так сказать, прямые физические причины. Но в отношении Джамбула дело не только в этих причинах. Дело в том, что «семьдесят лет я сквозь слезы пел… в холодных зимовках и в нищих аулах о жизни тяжелой… пела надтреснутая домбра». Петь десятки лет сквозь слезы, обозначать лишь всеобщую печаль своего народа как его единственное достояние и не знать ни времени, ни возможности освобождения, — это равно, по существу, утрате смысла поэзии, сколь бы она ни была прелестна по форме; утрачивается даже не только смысл поэтического творчества, но и ценность самой человеческой жизни, поскольку она заключается в рабстве, в постепенном умерщвлении человека. Не в том даже дело, что сын бедного казаха-кочевника Джабая поэт Джамбул сам ходит по своей родине полуголодный, униженный, в дырявом чапане, а в том, что он ничем не может помочь своему народу, кромес своих песен, оплакивающих его. Но даже самый обездоленный народ в мире нуждается не только в слезах и в печали; точнее говоря — народу необходимо знать свою участь, тем более поэтически выраженную, но еще более ему необходимо знать выход из своей участи. Если же слишком долго петь «сквозь слезы», а народу позволять обливаться слезами, то можно достигнуть того, что слезы исчезнут в угнетенном народе, но лишь потому, что некому будет плакать — все умрут. Большой поэт должен быть человеком великой чести: Джамбул именно есть такой человек. Он понял в пятидесятипятилетнем возрасте, что солнце жизни еще не взошло, а про тьму он уже спел достаточно песен. Им овладело то, что неточно называется творческим кризисом, который у истинных поэтов сам имеет огромное творческое значение. Душа и тело Джамбула на время обессилели, он отложил от себя надтреснутую домбре. Вовремя отложить домбру или перо иногда бывает для поэта важнее, чем повторить старую песнь.

В новых песнях Джамбула, напечатанных в книге «Песни и поэмы», он изредка возвращается к своим старым песням, но здесь это делается для того, чтобы яснее показать весь великий путь, пройденный его народом, — от рабства к освобождению. В поэме «Моя родина» Джамбул поет:

Эй, скажи мне, судьба великан,
Чем же вспомню я сум-заман?
На сердце оставили черный след
Семьдесят горьких лет.
Был хан Аблай. Как голодный шакал,
Он по аулам добычу искал…
Память открыла мне повесть одну…
Любимому сыну вез хан жену.
Красавица ехала на коне,
Рабыни усталые шли за ней,
Судьба им хомут тяжелый дала —

Дешевле овцы их жизнь была.

И далее из поэмы «Утеген-батыр»:

Где родной твой казахский народ
Земли, воды и счастье найдет?
Запах трав, Утеген, ты вдохни,
От скитаний своих отдохни…
Утеген не хотел отдыхать.
Слез с коня он и начал искать.
Он искал сорок дней и ночей
Трав, пригодных для корма коней.
Степь от края до края прошел —
Только трав этих он не нашел.
Что за ценность стране, если в ней
Нет травы для казахских коней?
Ведь казах без степного коня,
Как осенний костер без огня.
И заплакал в степи Утеген,
Как герой, заарканенный в плен,
Как в песках раскаленных седок,
Конь которого рухнул, издох.
Обступила его темнота.
Умирала в батыре мечта.
И пошел Утеген в темноту
Хоронить золотую мечту…

Так кончилась жизнь Утегена, казахского младшего брата Автандила из «Витязя в тигровой шкуре». И такова была судьба не только Утегена: в другой обстановке, соответствующей их исторической, национальной особенности, погибали и русские и украинцы, однако их обреченное положение было подобно положению угнетенного казаха. Вот русская песня, родственная по теме и по горю приведенным выше стихам из поэмы «Утеген-батыр»:

Вы поля, вы поля, вы, широки луга, —
Почему в вас, поля, урожая нема?
Только есть урожай — кучерява верба разукрашенная…
Как под той под вербой солдат битый лежал,
Он убит — не прибит, сильно раненый был:
Голова у него вся посрубленная,
Бела грудь у него вся посеченная.
Как на той на груди золотой крест лежал,
В головах у него вороной конь стоял.
Уж, ты, конь, ты мой конь, — будь ты братец ты мой, —
Ты лети-ка, мой конь, по дороге столбовой,
По дороге столбовой — к отцу, к матери родной, —
К отцу, к матери родной и к жене молодой.
Ты не сказывай, конь, что я битый лежу,
А скажи-ка, мой конь, что женатый хожу.
Оженила меня пуля быстрая,
Первенчала меня шашка вострая,
А во двор приняла мать сырая земля.

(Записано тов. В. Боковым в с. Красный Кисляй, Воронежской обл.)

Тема исчерпана до конца — жизнь завершена гибелью: на русской земле «урожая нема» — и лежит «битый» солдат под вербою; на казахской земле Утеген ищет пригодных трав, их нет — «и пошел Утеген в темноту». Но ведь народ — ни казахский, ни русский — не может пойти в темноту. Наоборот: народ не может смириться, пока не будет на земле урожая хлеба и травы. И наибольший смысл этих песен был бы в том, если бы их могли слышать те люди, которые в них воспеты. Джамбул это понимает с полной ясностью, — он поет:

…Утеген, Утеген! Где же ты!
Отзовись из немой темноты!..
Если б мог из могилы ты встать
И сейчас Джетысу увидать.

Но мертвые не чувствуют нашей любви к ним. И все же без них — без наших отцов, героев и учителей — наша жизнь была бы невозможна, ни в физическом, ни в духовном, историческом смысле. Поэтому правильное этическое отношение к нашим предкам и предшественникам, вечная память о них, имеет глубокое прогрессивное значение. Без связи с ними (в смысле продолжения их исторического дела), без живой памяти о них люди могли бы заблудиться на протяжении одного текущего века и озвереть; человеческий, коммунистический мир может быть построен лишь союзом многих поколений. Могила Утегена священна в глазах казахского народа, могила Ленина священна в глазах всего истинного, трудящегося человечества.

В мужественной глубокой песне «В мавзолее Ленина» Джамбул обращается к скончавшемуся учителю:

Стал мавзолей твой сердцем земли.
Волны народов к нему потекли.
Потоком бескрайним, как годы.
…Ты каждый день живешь, говоришь
С родным своим народом!
…Когда я смотрел на звезды Кремля,
Я видел — в них блещет жизнь твоя
И твой завет последний.
Я слышу — в Кремле твое сердце бьет,
Там твой любимый орел живет —
Великий твой наследник.

Могила, мавзолей Ленина стал основанием нового мира, «сердцем земли». Это означает, прозаически говоря, что ленинизм стал высшей всенародной наукой, всемирным средством воодушевления всех угнетенных, обеспечением их победы и счастья.

II

До семидесяти лет, до заката жизни Джамбул жил бедняком и певцом печали своего народа, разделяя с ним его судьбу. Он, конечно, и тогда уже был знаменит в Казахстане, и если бы он окончил свою поэтическую деятельность на грустных песнях, то и тогда казахский народ сохранил бы навсегда или надолго благодарность к Джамбулу, потому что печаль уменьшается в человеке, когда она разделяется с другом-поэтом. Однако задача всякого человека по отношению к другому человеку, и поэта в особенности, не только уменьшить горе и нужду страдающего человека, но и в том, чтобы открыть ему жизненное,

реально доступное счастье. В этом именно и есть высшее назначение человеческой деятельности. Если же такая деятельность почему-либо (по внешним, непреодолимым пока условиям, например) невозможна, тогда всякое другое дело является лишь подготовкой, предисловием к настоящей работе и томительным выжиданием ее. Джамбул начал свой поэтический путь с двенадцати-четырнадцати лет, и, естественно, к шестидесяти годам он, не достигнув цели своей жизни и цели поэзии — освобождения и счастья казахского народа, изнемог; изнемог не только поэт, но и вся его степная родина, доведенная исторически нарастающим угнетением до вымирания, технически безоружная и беспомощная перед лицом природы. Неизвестно было — успеет ли счастье застать народ в живых. И Джамбул содрогнулся.

Но поэзия и жизнь, по слову одного старого французского писателя, зарождаются на солнце, прежде чем заставить биться человеческие сердца. В Октябрьскую революцию это солнце старого Джамбула и его народа взошло в Петрограде. Немного позже его свет дошел и до Казахстана. Кочевая, полуфеодальная, замирающая родина Джамбула вошла в семейство советских народов, судьбу Казахстана взяли в свои руки бывшие байские батраки, пастухи и рабочие.

Смертная, горькая действительность сама превратилась в поэтическое явление, хотя и не была еще выражена Джамбулом, и в этой действительности уже с первых дней революции находилось в зачатье всенародное счастье. Та самая земля, на которой все песни становились все более печальными, а жизнь утрачивала свой даже самый жалкий смысл, — эта земля теперь словно воскресла, заново вспаханная и орошенная руками бедняцких батыров, объединившихся вокруг Ленина и Сталина. Мир, дотоле бывший точно отдаленным и чуждым, сразу приблизился к сердцу старого поэта, и поэт, почувствовав смысл великой жизни, опять узнал в себе силу юности и вдохновение песни.

Когда перешло мне за семьдесят лет,
Ленин, Сталин открыли мне свет.
Труб золотых разносился зов —
Армия вечных рабынь и рабов,
Сильная, грозная армия шла,
Дворцы захватила и троны снесла…
Тогда над степями, ярко горя,
Взошла моего народа заря!
Верных коней казахи седлали,
На гребнях гор костры зажигали,
Чтоб родная Москва увидала…
Я в песнях прославил тот смелый год.
С ним вместе родился и мой народ.
Источники жизни забили в нем,
Смел и велик он в движенье своем!
С тем годом воскресла моя душа,
Я счастье нашел, и бодр мой шаг.

Поэт был воскрешен революцией; он получил от нее ту тему, в которой нуждается для своего расцвета вся мировая поэзия. Долгие бедствия казахского народа преждевременно породили в Джамбуле старость и слабость, но счастливая революция возвратила ему энергию жизни и песни. Осмелимся даже сказать, что, быть может, благодаря возможности петь новые песни, воодушевляющие народ на завоевание им своей высокой, счастливой судьбы (а не только, как прежде, утешающие его в беспросветной печали), и благодаря тому, что эти песни сбываются, а не остаются лишь сладостными звуками, — может быть, именно благодаря этому Джамбул поборол свою старосхь, и почти в столетнем возрасте он живет и видит мир с воодушевлением юноши. Ведь в лице Джамбула мы имеем необыкновенно

органический дар поэта; точнее говоря, песня у него тесно сочетается с сердцем, с душою и телом, и сама жизнь в некоторой части зависит от поэтической песни и является ее функцией.

Кто подумает, что Джамбул в этом случае является исключением, тот грубо ошибется. Необязательно, чтобы возрождение человека шло через поэзию, — нет, здесь существует почти столько же средств, сколько есть людей. Профессор Образцов (железнодорожник), академик Бах, академик Губкин, машинист-орденоносец Яблонский и многие другие пожилые люди работают в иных областях. Молодых же, творчески одаренных людей, известных всей стране, можно назвать чрезвычайно много. Дело здесь не в возрасте, а в социалистической революции, которая равно одухотворяет старого и молодого человека, и если человек стар, то революция «поправляет» ему и возраст. И, наоборот, в рабском обществе, где человек живет механически, молодость не во многом отличается от старости, и дряхлость, усиленная равнодушием, рано овладевает людьми.

Одухотворение, которое почувствовал Джамбул от революции, было не просто возрождением в нем поэта и человека, но и развитием, совершенством его разума и творческого чувства. В «Песне солнцу» (1937) — одной из самых напряженных, радостных и искусных песен во всем сборнике — Джамбул говорит:

…Народ мой из нор вековых и берлог,
Из вечных могил, из холодных берлог,
Вышел за Лениным в Октябре
На самую солнечную из дорог…
В глубоких ущельях деревья растут,
Жемчужные реки в долинах бегут,
А гордые горы над Алма-Ата,
Как слава и сила народа, встают…
Солнце, скажи, что душою Джамбул
В Киргизии, там, где поет Алымкул,
И в Грузии солнечной, и в Кабарде,
И там, где Мадрид, как батырский аул!
Цвети моей Родины радостный сад,
Лети, соловей, в мой чарующий сад,
Песню о радости, как соловей,
Пой, кто душою и сердцем богат!
О, солнце, ты песню Джамбула разлей,
Ты песню великих народов разлей,
Повсюду, где праздника майского ждут,
Повсюду, где люди живут на земле!
Пусть счастье сияет и радость горит.
Пусть беркут победы над миром парит,
Пусть с нашею песнею шар земной
Голосом радости заговорит!

В этой песне-стихотворении передано истинное, точное чувство любви к своей родине и интернационализм поэта. Вначале воспет Казахстан, — любимый, но не единственный, не отгороженный от мира ради своего национального блага. Ревнивое, узкое чувство любви лишь к своей стране, так сказать, в ее «административных границах», приводит патриотизм к истощению, и само по себе такое чувство бедно и элементарно. В чувство родины Джамбул включает и Киргизию, и Грузию — весь Советский Союз. И не только его: «душою Джамбул… и там, где Мадрид, как батырский аул!» Шире того: «Пусть беркут победы над миром парит, пусть с нашею песнею шар земной голосом радости заговорит!» Еще не повсюду на земле наша родина, но если мы хотим, чтоб она была повсюду, то лишь для того,

чтобы на всей земле люди заговорили голосом радости. Желание поэта здесь полностью совпадает со смыслом социализма.

По энергии этой песни, по ясности и прелести ее, мы угадываем, что на родном языке Джамбула она представляет из себя шедевр литературного искусства. Жаль, однако, что поэт, в котором есть гений, почти никогда не имеет для себя равносильного переводчика, ибо трудно найти такого человека, который был бы одновременно и гением искусства и гением скромности, потому что, если он будет мастером искусства, для него самого тогда потребуются переводчики на многие языки. Выходом из положения является лишь сближение и дружба больших поэтов разных национальностей, тогда они будут переводить друг друга.

III

Джамбул — певец Сталина, Он является создателем самого разработанного поэтического образа учителя человечества. В большинстве песен и поэм сборника трактуется, в сущности, как тема, один великий образ. И это обусловило богатство и многообразие песен и поэм сборника, так как, изображая Сталина, поэт изображает весь мир — его счастье и его борьбу за счастье, его историю и будущую судьбу, его труд и его надежды. Деятельность Сталина имеет всемирное, всечеловеческое значение, и, естественно, что, сосредоточив свое творчество на создании образа Сталина, Джамбул изображает нам мир и историю (включая и будущие века) в одном человеке. Это в высшей степени художественно экономно, но в такой же степени и трудно. В одном лишь случае можно себе представить, что такая задача будет приблизительно выполнимой: если появится художественный гений великой одухотворенности, который хотя бы в отдаленной, но все же соизмеримой степени являл собою литературный эквивалент поэтически создаваемого образа вождя человечества. Появление поэта подобной силы мы представляем себе с трудом. Вероятнее всего, что образ Ленина и образ Сталина в литературе будут создаваться коллективными усилиями многих высокоодаренных поэтов, и лишь из сочетания их произведений у будущих читателей возникнут образы преобразователей земли и истории человечества.

Именно к таким высокоодаренным поэтам, которые несут свою часть работы в смысле создания поэтического образа Сталина, мы относим и Джамбула. За ним есть преимущество в первенстве: Джамбул первый или один из самых первых поэтов советских стран попытался воспеть Сталина. Он сделал это с полным отчетом в своих силах и с необыкновенно мудрым решением своей задачи.

Сталин! Ты крепость врагов сокрушил!
Любимый! Ты житель моей души!..
И с солнцем хотел я тебя сравнить,
Не мог тебя я и с солнцем сравнить!
Может и солнце порой изменить —
Светит оно лишь в ясные дни.
Сталин! Сравнений не знает старик…
Сталин, как вечный огонь горит.
С родной домброй по степям я пррду,
Сокровище слов в народе найду.
Я песни посею в пылких сердцах,
И вырастут песни степного певца.
В песнях этих найдут поколенья
Достойное Сталина сравненье!

В последних шести строках Джамбул находит единственно, пожалуй, возможное

решение темы: он хочет обратиться за новым сокровищем слов к народу, затем из этого сокровища образовать другие, лучшие песни о Сталине, — но и тогда поэт еще не останется удовлетворенным. Он желает свои новые песни «посеять в пылких сердцах», чтобы они, эти новые песни поэта, умножась на вдохновение многих пылких сердец, лишь впоследствии выросли бы и дали свои полноценные поэтические плоды. Свою же творческую работу Джамбул, очевидно, рассматривает только как подготовительную, свои песни — как «плодотворные семена» будущих, более прекрасных цветов. Это мудро и скромно.

Любовь поэта к Сталину выражается в непосредственных, простых и естественных народных словах. Сталин является душою, разумом, волей и сосредоточенной силой движения народа в великие будущие времена его всемирной торжественной судьбы. Но эта любовь не есть лишь результат поэтического настроения, она у Джамбула, как и у всего советского народа, имеет глубокое, несокрушимое, рациональное обоснование. Сталина любят за уничтожение бесправия, голода и преждевременной смерти людей, за то, что он бережет детей и обеспечил покоем старость, за то, что через его разум темные дотоле массы человечества узнали тайны вселенной и своего счастья:

…Я в старости вызнал все тайны вселенной,
Красу ее, прелесть и смысл сокровенный,
И выси хребтов, и пространство степей,
И недра земли, и глубины морей.
Мы были слепыми, но зрячими стали,
Глаза нам открыл на вселенную Сталин.
И за такой закон любят Сталина, —
…по которому едут учиться
Дети аульные в школы столицы.

И за свое, уже практически достигнутое, счастье любит народ Сталина. И эта любовь в дальнейшем времени может лишь возрастать, потому что счастье всех советских народов увеличивается; оно увеличивается благодаря всеобщему труду, благодаря науке и разуму, распространенным Сталиным среди всех ранее угнетенных честных людей, благодаря росту самого разума в советском человеке.

Старый казах Джамбул видел Казахстан рабским и теперь видит его социалистическим. Он сам ходил в нищей одежде раба, а сейчас он великий народный поэт Советского Союза. Его любовь к Сталину и поэтическая энергия питаются такими мощными источниками, которые убудут в Джамбуле только вместе жизнью поэта. Но сама жизнь Джамбула и не должна скоро убыть, поскольку она согревается вниманием и любовью к поэту со стороны всего советского народа.

Джамбул видит теперь Казахстан богатый, промышленный, освещенный электричеством, согретый и накормленный, он знает свой обновленный народ, все более овладевающий культурой, все более заслуживающий славу подвигами и трудом.

Меня окружили, как семь сыновей,
Семь мужественных белозубых друзей,
Семь славных, бывавших в Кремле, чабанов,
Имеющих семь орденов.

И недалеко то время, когда ранее малоизвестный бедный пастушеский народ станет одним из самых богатых, культурных и благородных народов земли. И почему же этому не быть, если:

Все наше — и воздух, и пенье воды,
Джайляу, просторы полей и сады.

При жизни такой смеется, поет,
Талантами блещет народ.

Это верно, — и сам Джамбул, как сын казахского народа, как одно из высших доказательств его культуры и одаренности, уже является залогом необозримого прогресса своей родной страны и всего Советского Союза.

Роман о детстве и юности пролетария

Тема романа тов. Савчука «Так начиналась жизнь» — это судьба рабочей семьи (паровозного машиниста), показанная в ходе истории — от начала империалистической войны до победы над интервентами на Дальнем Востоке — и на протяжении пространства — от Варшавы и до Забайкалья. В судьбе этой семьи, естественно, благодаря искусному подбору фактов, отражается трудный и решающий поворот истории — от войны империалистической к войне гражданской.

Подобно роману Николая Островского «Как закалялась сталь», произведение Савчука имеет автобиографический характер. Нам трудно судить, где пережитый материал дается, так сказать, в чистоте и где он более или менее превращен в художественную беллетристику. При более внимательном исследовании можно, однако, обнаружить и эту разницу: там, где материал беллетризован, там у автора получаются более слабые страницы. Мы не хотим этим сказать, что беллетристика вредна, — наоборот, мы хотим лишь скромно указать молодому автору, что даже над наилучшим материалом писатель должен быть полным и беспристрастным хозяином и не давать ему тяготеть над собой, то есть надо лучше и смелее пользоваться беллетристическим искусством. Самые поразительные факты, переданные в сыром виде, конечно, имеют большую силу, но эта сила их имеет значение частного случая, но не долговечную, всеобщую силу искусства. Кроме того, роман с сильным автобиографическим элементом имеет особую трудность: читатель желает от него либо документальной, прямолинейной честности, либо он согласится на то, чтобы автобиография была возведена в полноценную художественную прозу, — в последнем случае мемуарную сторону читатель воспринимает как своеобразный, но оправданный авторский прием и уже не ощущает условности последнего. Можно вспомнить много классических и современных произведений, где повествование ведется от первого лица и автобиографический элемент вполне ясен, но где самое «я» представляет собой лишь скрытое имя героя, хотя и выбранное автором для усиления искренности сочинения, но далеко не во всем идентичное автору. Мы хотим сказать, что промежуточный жанр — смесь мемуаров и художественной прозы — бывает опасен, потому что он портит мемуары и не вырастает в истинную прозу.

К счастью для нас и для себя тов. Савчук в большинстве эпизодов своего произведения избежал этой опасности: он редко пользуется «промежуточным» жанром и часто возводит материал действительности в силу художественной прозы.

Таков образ одного из главных героев романа — отца Саши — машиниста Яхно. Создание этого образа — большая заслуга тов. Савчука. Мы не помним, чтобы кто-нибудь до тов. Савчука так детально изобразил пожилого высококвалифицированного рабочего, со всеми противоречиями его души и социального положения, живущего на рубеже истории накануне победы своего класса.

Далее мы остановимся на образе машиниста Яхно более подробно, а сейчас вкратце изложим сущность романа. Рабочая семья живет и нищает, хотя ее кормилец — относительно хорошо оплачиваемый рабочий. Семья переживает гнет растущей эксплуатации рабочего класса, тяжело ощущавшийся и до войны, затем войну, беженство, голод и болезни.

От гнета нищеты, от зверства мужа-машиниста преждевременно умирает мать мальчика Саши. В семье появляется мачеха. Вскоре вся семья эвакуируется из прифронтовой полосы на Восток и после огромных бедствий достигает Нижнеудинска, где и

обосновывается на жительство. Но город только что оставили большевики и там белогвардейская власть. Начинаются издевательства чужой власти, побирушничество, разложение рабочей семьи, причем дети ее гибнут морально или физически — и, в конце концов, спасается один Саша Яхно, подросток; он сближается с большевиками, вступает после изгнания белых в комсомол и затем героически участвует в гражданской войне, ликвидировавшей белых и интервентов.

Возвращаемся к образу отца, машиниста Яхно, разработанному автором наиболее глубоко, и вокруг которого устойчиво держится весь роман. Благодаря особенности своей личности, мещанской среде и отчасти квалифицированной профессии (ее индивидуалистическому оттенку) Яхно находится как бы посреди общественных классов. Он хочет выбиться в «высшие» круги общества, — на первых порах хотя бы в зажиточное мещанство, — но это ему не удается. Он делает смешные, унизительные для себя попытки водиться с заводчиком Мюллером, он стыдится своего рабочего, бедного состояния, своей оборванной, многодетной семьи и до времени не сознает славы того класса, к которому принадлежит. Для Яхно мир устроен в виде вертикальной лестницы, нижние ступени которой беспрерывно погружаются вниз, в бедствие, в могилу — под тяжестью идущих вверх. Яхно видит спасение не в разделении участи рабочего класса до конца, не в сознательном соединении с ним, а в бегстве от него.

Поставив себя в такое межеумочное положение, но будучи человеком сильного, страстного характера, машинист Яхно с двойной остротой переживает драму своего существования. Чувствуя ложь, он долго не понимает, где ее причина, — и Яхно превращает в трагедию свою жизнь и жизнь своей семьи. Он издевается над женой, доводит ее до чахотки и до смерти, он постоянно избивает детей, пьянствует, ищет утешения у ничтожной, тщеславной Анны Григорьевны («и вот у нас в Швейцарии» — обычно хвасталась она) и т. д. Он мучает всех близких и терзается сам. В чем здесь дело? В том, в конце концов, что угнетенное, нищенское, позорное существование такого одаренного, сильного человека, как Яхно, приводит его в ярость, но он не знает, куда следует рационально применить эту ярость, и она у него изживается, как энергия отчаяния и злобы, как истерический невроз, губящий дорогих ему людей.

И все же машинист Яхно человек замечательный. И этим своим качеством, находящимся лишь в скрытом, сжатом виде, он всецело обязан тому классу, к которому он принадлежит и из которого желает исчезнуть, — пролетариату. Он в точности угадывает инстинктом то, что еще не совсем понимает разумом.

У Яхно был сосед — еврей-часовщик Бронштейн. Чтобы отвести от себя карающую руку народа за поражения на фронте, царская власть организовала в Варшаве еврейские погромы, обвиняя бедняков в шпионаже. «Возбужденная… толпа, тяжело дыша, страшно, беспорядочно двинулась на часовщика. Беспомощный, с круглыми, перепуганными глазами, еврей вырвался из рук, что-то крикнул, рванулся всем туловищем назад, упал, потянув за собой мужчину в шляпе. И больше, я не видел ни еврея, ни черносотенца. Минуту метался страшный, пронзительный крик часовщика. Потом все стихло.

…На улицу, через разбитое окно, летели круглые стенные часы, футляры, стулья, разлетающиеся вдребезги стеклянные колпаки. На мостовой доламывали вещи, топтали их ногами. Тяжело поднялся с тротуара часовщик и, покачиваясь, скользя по стене рукой, медленно побрел к воротам. Черный, длинный халат его был изорван на мелкие, свисающие у ног лохмотья; борода всклокочена; через изорванную на спине одежду обнаружилось дряблое, худое тело… Я почувствовал, как кто-то сильно, до хруста в суставах, сжал мою руку… Я обернулся: рядом со мной стоял отец, сосредоточенный, прямой, бледный, с посиневшими, туго сжатыми губами… Он щелкнул курками и охрипшим голосом закричал: „Стой! Стой! Мать вашу! Стой! Постреляю мерзавцев!“ — И тогда в квартире все остановилось».

Через некоторое время, когда Яхно придавило на постройке и семья сидела без хлеба, к нему пришел часовщик: «Пусть пан Яхно не сердится, если я одолжу ему немного денег. Я

знаю, что пану Яхно сейчас очень трудно. Когда пан Яхно будет работать, он мне отдаст, а теперь старый Бронштейн обязан помочь своему соседу».

Позже, уже в Нижнеудинске, старый машинист отказался водить белогвардейский бронепоезд и ушел в тайгу. Там его встретил и повел в контрразведку белый офицер, ранее того совративший его дочь Симу. Машинист на глазах сына задушил офицера — не за дочь, он не знал ничего про отношения дочери и офицера, — а как врага.

История работала словно для прояснения сознания Яхно. В Варшаве он видел, как терзали страну зарубежные враги и свои подрядчики, капиталисты, черносотенцы. В Сибири, когда только что создавалась в России рабочая власть, машинист опять увидел, как начали грызть и уничтожать добро советской земли чехи, русские белогвардейцы, японцы, англичане. И изболевшееся сердце старого рабочего раскрылось для революции. «Сынок, красные!» — радостно кричит он, когда видит красную конницу, наступающую против чехов.

После установления советской власти отец опять сел на паровоз и начал водить бронепоезд «За власть советов». «Отец ожил, стал шутлив и весел, чего уже давно мы не замечали в нем… Отцу выдают хороший красноармейский паек». Старый машинист стал на ноги, он обрел, наконец, свой класс и свою родину. И притом это ведь был такой человек, для которого потребовались и война империалистическая, и разруха, и гражданская война, чтобы ему стала ясна единственно правильная линия жизни рабочего человека. Это тяжелая цена, но есть такие вещи, за которые приходится много платить, пока их не приобретешь.

Сын машиниста, мальчик Саша, по замыслу автора — главный герой романа. В некоторых своих чертах, но не в самых существенных, он напоминает Павла Корчагина из «Как закалялась сталь». Саша, подобно Павлу, работает с детства в помощь семье; он переживает горе, бедствия, чрезмерный труд и нежные, трогательные истории детства и ранней юности. Перед Сашей проходят десятки таких же, как он, угнетенных, забитых, но по человеческим качествам прекрасных людей. Образы этих второстепенных персонажей романа часто удаются автору во всей их реальной, народной прелести. Вот одинокая, тоскующая о своем Иване-солдате Марина, с которой живет ее свекор Петр Афанасьевич. Марина подзывала к себе детей и спрашивала у них то, на что ей никто не мог ответить: «Грицько, Гриць-ко, колы Иван прыйдэ?» Вот Дуся-работница, затем Борис, старый большевик, Алексей Иванович Улин, командир Бекреев и много других. Странно, что у некоторых хороших советских писателей, к ним мы относим и Ал. Савчука, — «второстепенные» герои выходят зачастую лучше «главных». Этому можно найти объяснение, но здесь оно уведет нас в сторону.

Лишенный многого во внешнем мире (даже самого необходимого, например достаточной пищи), мальчик Саша находит для себя компенсацию в быстром росте своего внутреннего мира, в удовлетворении себя воображением, в раннем развитии чувства и самостоятельной мысли, — что часто бывает с пролетарскими детьми. В дальнейшей, более зрелой жизни, такие условия воспитания могут обратиться и в достоинства, и в недостатки. У Н. Островского они обратились в достоинства: вспомним отношение Корчагина к матери, к девушке, которую он воспитал, чуть ли не вынянчил, чтобы сделать ее затем подругой жизни, к брату Артему, — он, Корчагин, сам шел с революцией и всех, кого знал, кого любил, всех увлекал за собою. У Ал. Савчука подобные же обстоятельства изображены несколько иначе. У Саши Яхно есть три сестры — Сима, Женя и Лиза, и брат Володя. Володю Саша не любил. Он говорит про него: «Я никогда не чувствовал к нему жалости. Я избивал его до крови, всячески обижал. Я ненавидел его за то, что он мочился в постель, за то, что ябедничал на меня отцу. Никогда я не жил с ним дружно. А тут вдруг мне стало жаль его: я испытывал какой-то необыкновенный прилив нежности».

Сима, старшая сестра Саши, ушла из дома на заработки еще задолго до отъезда Саши на фронт: она была горничной и официанткой, стала потом офицерской проституткой, вышла замуж за негодяя Адольфа Зарембо, полюбила его и застрелилась, потому что, когда в единственный раз ее душа нашла себе питание, в этом питании ей было отказано. Женя

вышла замуж по крайней нужде, Володя и Лиза остались жить неустроенно, — один только Саша ушел в комсомол, затем на фронт, где в геройских подвигах добыл себе славу и будущую лучшую жизнь.

Однако Сима, судя по изложению ее судьбы автором, представляется нам более высоким образом человека, чем «главный» герой повествования Саша; ведь именно Сима тянула всю семью из нужды, помогала ей хлебом и любовью, пока не погибла. Отец делал нечто подобное, с тою лишь большой разницей, что он одновременно хотел полностью удовлетворить свою натуру, ни в чем не мог отказать себе. Володя жил молча, неспособный, быть может, на помощь семье и другим людям, но нетребовательный и молчаливый: пролетарий в пролетарской семье. Женя, почти еще ребенок, избавила всех от заботы о себе, протянув руку тому, кто ей первый подал свою руку, не считаясь с будущим личным счастьем и не думая вовсе о нем.

А Саша? Он один (не считая отца) полностью воспользовался счастьем революции и проявил в ней себя героем своего класса.

Для совершенства произведения Ал. Савчука недостает именно того, к чему мы клоним: одновременной и тесно ощущаемой заботы о своем классе и своей покинутой семье. Ведь рабочая семья — это часть пролетариата; нельзя хорошо чувствовать свой класс, если ты не можешь чувствовать своих близких.

Гордубал, крестьянин из повести Карела Чапека

Из Америки к себе домой, в Чехию, в деревню Кривую, возвращается крестьянин Юрай Гордубал, пробывший в «отходе» за океаном восемь лет. Все восемь лет Гордубал провел на шахтах, на подземной работе — там тяжело, но зато можно больше подзаработать долларов. Смысл заработка для Гордубала пока что не в том, чтобы проживать свою временную американскую жизнь с удовольствиями, а в том, чтобы наладить и обогатить свой крестьянский двор в деревне Кривой за счет накопленных в Америке долларов. Единственное удовольствие американской жизни Гордубала состояло в частых переводах денег в Кривую, где у крестьянина-шахтера остались в ожидании жена Полана и дочь Хафия.

И вот Гордубал уже едет в поезде по земле родины. Всю дорогу от Америки — и через океан и в Европе — он едет «четвертым» классом, а если бы был пятый класс, он поехал бы и в нем: для большей экономии. Спутники в поезде спрашивают Гордубала: «А писала вам когда-нибудь жена?» — «Нет, не писала. Неграмотная она». — «Ну а вы ей?» — «Нет», — говорит Гордубал (он тоже неграмотный). «Но вы хоть телеграфировали ей, что едете?» — «Ну, вот еще, вот еще, жалко же на это денег». — «Наверное, она думает, что вы померли, пан Гордубал?» — «Помер? Такой детина, как я, и помер?.. Полана умная. Полана знает, что я вернусь… Было ей двадцать три года, когда я уехал, и крепкая она, сэр, крепкая, как ремень, — вы не знаете Поланы. С этими деньгами, с этими долларами, что я ей посылал, да чтобы ей плохо жилось! Но, сенк ю».

Юрай идет с чемоданом-сундучком (отходник, пролетарий и крестьянин, — интернациональная фигура, даже по внешнему виду, как матросы торгового мореплавания). Юрай уже вблизи своей деревни. «А здесь ли еще тот крест, что стоял на повороте дороги? Слава богу, вот он навис над прежней дорогой, мягкой и теплой от пыли, с запахом скота, соломы и жита».

Гордубал входит в ворота своего двора. «Разве это гордубалова деревянная изба, деревянный хлев и бревенчатый амбар? Это же целая усадьба, каменный дом с черепицей, на дворе колодезь с железным насосом, плуг и бороны. Усадьба, да и только». «На крыльцо выходит Полана и, задохнувшись, замирает, как изваяние. Она прижимает руки к груди и глядит на мужа расширенными глазами». Мать зовет дочку Хафию, но девочка уже не узнает отца: она отвыкла от него, забыла за восемь лет.

Вместо радости свидания с семьей Гордубал чувствует стеснение, и Полана ведет с ним себя осторожно, словно застенчиво, — ну, это понятное дело, ничего, обойдется, потом они

опять привыкнут друг к другу. «Гордубал вдруг чует старый-старый, с детства знакомый запах. Он принюхивается долго, с наслаждением. — Дрова! Смолистое благоухание дров, запах сосновых полен на солнце. Поленница тянет к себе Юрая… Гордубал — добро пожаловать! — снимает пиджак и вставляет полено в козлы. Потный и счастливый, он долго пилит дрова на зиму».

Так вернулся Гордубал на родину, в свой заново нажитый двор.

Вдруг во двор «врывается запряжка». Ею, стоя, по-мадьярски, правит парень. «От ворот идет Полана, бледная и решительная. — Это Степан, Юрай. Степан Манья. В батраках у меня, — добавляет Полана твердо и отчетливо».

Ночью «тихо-тихо лезет Юрай на чердак. Экая тьма! Полана, где же ты, слышу, как стучит твое сердце. — Полана, Полана! — шепчет Гордубал и шарит в потемках. — Уходи, уходи! — жалобно, почти как стон, раздается в темноте. — Я не хочу тебя, прошу тебя, Юрай, прошу тебя, прошу… Я ничего, Полана, — пугается Гордубал».

За время отсутствия Юрая экономическая структура его хозяйства переменилась — из хлебородного, пахотного оно стало коннозаводческим, производящим лошадей на продажу, — под влиянием батрака Степана Маньи.

Гордубал не одобряет такого переустройства своего двора, превращенного из производящего вечный человеческий хлеб — в конюшню для воспитания любительских лошадей, и связанного с этим изменения всего своего крестьянского мировоззрения. Юрай сомневается в принципах реформы, совершенной без него: «Что? Не доходны корова и поле? Мало ли что; может, и не доходны, зато свое молоко и хлеб. Так-то!» «…запрячь коров в телегу — и в поле, урожай свозить. Шагаешь, шагаешь, рука на ярме. Пошел! Торопиться некуда, в ногу с коровами».

Что давно негодно и просто убыточно для советского крестьянина — мелкое единоличное хозяйство, то для западного землевладельца все еще служит источником жизни и чувства своей, хотя бы очень относительной, свободы.

Во всех городах Европы и Америки — кризис, безработица; люди и труд не нужны; в американском поселке при шахтах Юрай тратил два доллара в день на харчи и пять долларов в неделю на ночлег. А если уволят с работы?.. А тут, в Кривой, свой хлеб и свое молоко, что бы там ни шло в «постороннем мире». Лошади — другое дело: чтобы их выгодно продать, надо стать в зависимость от рынка, то есть опять-таки от всего мира с его кризисом, с его пренебрежением к человеку и его труду. А здесь — ешь свой хлеб, живи с женой на своем дворе, — есть хоть куда спрятаться от равнодушного человечества, которому еле хватает сил на междоусобную борьбу за пищу и минимум жизни и почти не хватает сил на внимание друг к другу. В избе же, за огорожею, можно просто лечь на печь, а днем жить «в ногу с коровами». Может, это и плохо, но в Америке, где жил Юрай, еще хуже — там просто «всех увольняют с работы» и спрятаться некуда: своих дворов с землей и коровами у шахтеров нет.

Кто из этого подумает, что Гордубал просто убежденный единоличник, тот ошибется. Во-первых, дело происходит в современной Западной Европе, где стремление крестьянина укрыться от смертельных бед кризиса у своего очага если и не может быть оправдано (с точки зрения его же собственных интересов) и не спасительно в конце концов для него же самого, то оно, это стремление, во всяком случае может быть понято. Во-вторых, Гордубал восемь лет был рабочим; по природе и по жизненному опыту он — общественный человек. Он говорит замечательные по истинно общественному чувству слова: «Совестно что-нибудь делать только себе на радость, точно ты сам для себя игрушка. А для другого — плюнешь на руки и пошло».

Жена чуждается Юрая; он медленно догадывается почему (Полана живет с батраком Степаном и любит его); тогда он разговаривает с коровами. Он сам любит Полану и не может забыть потрясающих подробностей их прежней совместной жизни. «Помнишь, Полана, как ты кормила Хафию? Только поведешь, бывало, плечом — и грудь опять прячется под рубашку. Одиннадцать лет прошло». «Гордубал глядит на звезды. Господи, сколько их! Наверно, прибавилось за эти годы!.. Все равно, все равно, все отваливается, как

шелуха, одно за другим. Была Америка, был возврат домой… А теперь — ничего. Все равно. Слава богу, отлегло от сердца».

От сердца отлегло, потому что оно стало другим, чем прежде, — из мужского оно превратилось в человеческое. Какая работа «низких» страстей и сил потребовалась для этого! Была страстная сексуальная любовь Гордубала к Полане, была сдавленная ревность Гордубала, не только знавшего о любви Поланы и Степана, но и наблюдавшего их любовную связь воочию, — и все это не прошло, не уничтожилось бесследно и не погубило Гордубала, — наоборот, эта обычная жизнь, обычные, нередкие драматические обстоятельства человеческого существования превратились в нем в высшую особенность человека: гниющая почва обратилась в цветущее растение, хотя самому этому «растению», Гордубалу, и неизвестно, что он украшает мир и обеззараживает его от эгоизма.

Гордубал составляет завещание на случай своей смерти, в котором отказывает Полане все имущество и деньги — «за любовь ее и верность супружескую». Он поручает пастуху Мише распространять по деревне слух о супружеской верности Поланы; он обручает свою дочь Хафию с любовником жены, чтобы узаконить его состояние в крестьянском дворе и оградить Полану от сплетен, и он, Гордубал, не может ничего забыть из прошлого — «поведет плечом — и грудь опять в рубашке». Но разница Гордубала с другими любовниками, описанными прочими писателями, в том, что это несколько сексуальное представление («поведет плечом…») у него превращается не в зверство, а в человечность. Но и человеческое, оказывается, не может существовать без некоторого минимума «животной» материи: оно, человеческое, не только питается из «животного» источника, оно и сохраняется последним в физическом мире. Слишком интенсивное превращение животного начала в духовное— любовной страсти в чистое сердце — бывает опасным и даже гибельным. Гордубал тает в своем зажиточном, заработанном в Америке, хозяйстве. Он заболевает и вскоре уже последний раз видит свою «душеньку» на свете Полану: за несколько минут до естественной смерти Гордубала закалывает шилом в сердце Степан Манья. Степан, конечно, не знал, что Юрай умрет и сам по себе.

На образе Поланы мы подробно не останавливаемся, потому что у Поланы есть русская предшественница — «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова. Полана тот же человек «неподвижной» страсти, что и «леди Макбет», то есть ее сексуальная любовь всегда равна самой себе — она не превращается ни во что специфически человеческое, она, так сказать, монументальна, а не прогрессивна, — совсем не то что любовь ее мужа, Юрая. Напрасно думать, что самой Полане благодаря этой своей особенности легче живется; но у нее нет внутренних сил и внешних причин, достаточно сокрушительных, чтобы измениться. Полана столь поглощена своей единственной страстью, что это, в сущности, образ сомнамбулы. Таких сомнамбул, и женщин и мужчин, мы знаем достаточно много в мировой литературе (например, мужской образ — в лице героя романа Флобера «Мадам Бовари»).

Все другие образы людей в повести Чапека — в разной степени оригинальные, но все живые и воодушевленные. Нет ни одного, даже самого второстепенного, «мимолетного» персонажа, который бы не мог стать главным героем другого произведения, если заняться судьбой этого персонажа. Искусство не терпит пустоты, — это положение блестяще доказал Чапек в своей повести; его произведение заполнено жизнью и людьми, как поле травой.

Чапек превосходно владеет диалогом, служащим сразу средством для разносторонних целей — и для создания образа данного человека, и для развития всей ситуации повести, и для некоторой критики буржуазного общественного строя. Бигл и Гельнай ведут следствие по делу об убийстве Гордубала. «Все у вас выходит так просто», — говорит Биту старый Гельнай и продолжает: «…Но все-таки, по-моему, Карлуша, было бы еще проще, если бы Гордубал скончался по воле божией. Воспаление легких — и аминь. Вдова бы вышла за Степана, и у них родился бы ребеночек… Но вам не улыбается такой простой случай, Карлуша». — «Нет. Мне хочется раскрыть правду. Это, Гельнай, — благородная миссия». Гельнай задумчиво моргает. «А вы уверены, Карлуша, что вы ее нашли, эту настоящую правду?» — «Эх, если бы еще найти шило!» — произносит

Бигл, предполагая, что методом одного жандармского следствия можно открыть правду жизни, развития и гибели человеческих характеров.

Для того чтобы правда жизни не губила человеческое сердце, для этого нужно очень много. В первую очередь — совсем другие общественные отношения, чем те, в которых жил и томился крестьянин-шахтер Гордубал.

В том же мире, где прожил жизнь Гордубал, замертво потерять свое сердце тем легче, чем лучше и благороднее человек.

Агония
(По поводу романа Р. Олдингтона «Сущий рай»)

1

Роман Олдингтона кончается словами главного героя произведения — Кристофера Хейлина: «Попытаюсь начать вновь». То есть Кристофер (Крис) решает начать вновь свою жизнь и свои попытки открыть или построить новый мир. Крис сознался, что все его усилия, направленные к тому, чтобы открыть или создать общественную и личную истину жизни, оказались тщетными. Из конфликта с действительностью он не вышел победителем; наоборот — почти побежденным, потому что перед тем, как принять решение: «Попытаюсь начать вновь», он стоит на краю обрыва над «всепоглощающим морем», чтобы броситься вниз, на острые камни, и уничтожить в себе то, что в нем уже изнемогло, и то, что еще не начало жить. «Одним шагом я могу навсегда оборвать одну нить в этой огромной пряди жизни, которая пряласъ тысячу миллионов лет. Как могла знать амеба, что она приведет ко мне? Как могу я знать, к чему приведу я?.. Буду ли я презреннейшим изменником, предам ли я самую идею жизни? Зачем мне позволять этим сутенерам смерти губить мою энергию и мою способность переживать жизненный опыт? Им погибать, ибо они безжизненны; мне жить и бороться, чтобы жизнь продолжалась. Они стоят у конца, а я у начала».

Человек стоит у начала, и этим кончается роман. Говоря конкретно, остается неясным, что же именно вновь начнет делать Крис за пределами романа. Желание полностью исчерпать свою участь жизни, сравнение себя с амебой, которая тоже терпела свою участь, бессознательно предчувствуя появление в будущем человека, уже хранимого в ней, в возможностях ее развития, пацифистская угроза «сутенерам смерти» — все это еще не может составить определенной программы действий будущего, обновленного Криса. Неясно даже, в чем тут обновление, — ведь Крисом владел и раньше этот же круг идей, еще прежде его общефилософского рассуждения над морским обрывом, ранее его пантеистического жеста, обращенного «к морю и солнцу, этим творцам жизни», — и, однако, видимо, этих идей оказалось недостаточно для преобразования человека, поскольку Крис дошел до края своей могилы. И это заключительное обращение «к морю и солнцу», к последним арбитрам человеческой жизни, написанное автором с патетическим оптимизмом, не содержит ли в себе скрытого отчаяния? Не превратилось ли подавленное желание самоубийства в эту мысль о море и солнце — в мысль, которая родственна по безнадежности самоубийству?..

Море и солнце — вечные, практически неизменные силы для человека. Не от них страдал Крис, и не они (море и солнце) непосредственно дадут ему смысл и глубину существования. Весь вопрос, вся трудность заключается в том, что находится между Крисом и «морем и солнцем», — в человечестве, ибо Крису предстоит жить, как и прежде, среди людей, а не в море и не в прямом содружестве с солнцем. Природа нас не рассудит, у нее другое назначение, и обращаться к ней для решения наших сугубо человеческих дел не только бессмысленно, но и печально, потому что предполагается, что Крису больше не к кому обратиться среди двухмиллиардного человечества: ни одна другая душа ему не помощница.

Отчаяние продолжает владеть Крисом, хотя он и отказался кончать свою жизнь

самоубийством, и с этим отчаянием он уходит «назад к маленькому городу». «И если все это кончится неудачей (речь идет о всей человеческой истории. — А. П.), у нас останется по крайней мере великая радость самой попытки», — думает Крис. Рассуждать таким образом можно, только пребывая всю жизнь в глубоком, принципиально индивидуалистическом одиночестве и никогда не выходя из него. Крис (и, может быть, Олдингтон) не предполагает, насколько чуждо большим человеческим массам такое спортсменско-эстетское отношение к своей жизни и к истории. Люди живут не в шутку, чтобы допустить неудачу своих надежд и усилий; если даже неудачи бывают, то человечество, терпя великие жертвы, ищет и находит выход к удаче, оно обеспечивает свой успех такими серьезными гарантиями, о которых одинокий юный Крис пока не имеет представления. Нельзя смешивать своей раздраженной мысли с рассудком трудящегося, честного человечества. С такою мыслью можно было и не отходить от морского обрыва.

2

«Сущий рай» — роман о потомках «погибшего поколения» империалистической войны. Крис учился у мистера Чепстона, представителя Колледжа святого духа. Главная задача Чепстона как учителя заключается, в сущности, в том, чтобы ничему не научить молодое поколение из того, что действительно необходимо человеку. «Да, в вашем возрасте люди моего поколения несли весь мир на штыках», — говорит Чепстон Крису. «И посмотрите, куда они его принесли…» — парирует Крис. Он знает цену своему «учителю», и все же — других у него нет. Чепстон дает Крису последние наставления: «Держитесь идеалов, которые мы старались вам привить: берегитесь вульгарности, материализма, бесчестных поступков — и, превыше всего, женщин!»

Крис презирает этого старого педанта и идиота, но все-таки он не столь резко разнится от него, как он сам думает. К некоторым вещам Крис относится с такой же холодной, равнодушной враждебностью, что и «специалист по античной литературе» Чепстон, для которого жизнь сочетается из надежного, перестрахованного всеми силами государства, иезуитского эгоизма и классической учености.

Возвращаясь домой к разорившимся родителям, Крис видит из окна вагона «недавно превращенный в дом призрения величественный особняк»; на особняке, на плакате, объявлялось, «что он кормит, одевает и пестует с колыбели до могилы слабоумных детей слабоумных родителей, и властно требовал пожертвований на это замечательное патриотическое начинание». Видимо, по мнению Криса, «слабоумных» родителей следовало бы стерилизовать, чтобы не занимать под дом призрения «величественный особняк». На молодой впечатлительной душе Криса сказывается, к нашему сожалению и к его несчастью, классическое образование, полученное им через руки Чепстона в колледже. Странно, но изучение античной литературы и древностей привило Крису некоторое человеконенавистничество. Античная Греция здесь, понятно, ни при чем, зато вполне повинны здесь Колледж св. духа, Чепстон и сам Крис; они повинны в том, что утратили глубокое понимание современности (или только ищут его, как Крис) и не имеют даже приблизительного представления о великом античном мире. Они создали себе понятие об античном мире как о прекрасных руинах, лежащих на дне истории, тогда как на самом деле античное искусство есть оружие человеческого развития, действующее и до сих пор. Еще Маркс выражал свое изумление этой силе античного искусства, возникшего в рабовладельческом обществе, но способного воодушевлять человека девятнадцатого и двадцатого веков. Вопрос может быть понят и решен. Где и когда бы ни возникли искусство и культура вообще, но если эта культура обращена своим лицом вперед, если она действительно прогрессивная сила, то такая культура связана с породившим ее обществом и эпохой лишь тем, что она указывает выход из своего общества и времени, — поэтому античное искусство и прогрессивно, и поэтому же его ценили и понимали и будут еще понимать в течение долгих будущих веков все истинно прогрессивные люди. Греческая

скульптура, в сущности, трактует не о своих современниках, — она изображает людей, которые могут быть порождены из современников, потому что даже в античном рабе есть возможность такого развития в истинного человека; эта возможность, еще не реализованная, но ощущаемая каждым человеком, делает античное искусство вместе с тем глубоко реалистическим.

Для отдельного человека и для целого народа нет стыда или ущерба жить в том или другом веке — сто или две тысячи лет назад. Но есть преимущество и абсолютная ценность в том, куда человек или исторически решающая часть народа обратит фронт своих сил: если в правильно понятое будущее, то такой народ (и даже отдельный человек) останется современником, товарищем и собеседником всего человечества, на все время существования последнего на земле. Забудутся лишь те, кто пытался прервать или бросил во тьму лабиринта «нить Ариадны», кто хотел оставить нас амебой; но даже амеба не желала остаться сама собой, эволюционируя в другие, высшие существа, — тем более не хочет и не будет оставаться человек самим собой, на уровне своего времени и происхождения; он чувствует отчетливей, чем амеба, что путь его вперед яснее и счастливей, чем у амебы: животные не напрасно жили, чтоб подготовить человека, и мы должны им быть благодарны.

Прервать нить Ариадны — Истории или не прервать ее — вот в чем вопрос для Запада в наши дни. Правда, надо в точности знать, кто имеет право (проще говоря, возможность) прервать эту нить и кто не имеет этого права. Эта нить не дана готовой — она ткется руками трудящегося человечества, и прерывать или продолжать дальше нить своей судьбы имеет возможность только тот, кто делает, ткет своими руками эту нить, а не те, кто держится руками за руки ткущих…

Короче, грубее говоря, ни Чепстон, ни Крис не имеют даже права говорить об изменении человеческой истории, раз они не принимают реального, действенного участия в ее осуществлении. Ведь Чепстон сидит в своем благополучии, в своем немного ироническом спокойствии, как в бутылке, залитой сургучом, а Крис — молодой, чуткий и умный человек, на которого возложены людьми Запада большие надежды, — разве он не понимает, что его циническое остроумие есть лишь изящная форма выражения презрения к людям? Он это хорошо понимает. В романе он объясняет сам себе: «Ну, а кто я такой, чтоб изощряться в остроумии на их счет? В самом деле, кто? Вспомним, как это поется в песенке: „Их семя — мое семя; мое семя — их семя… Мы счастливы вместе и счастье — одно…“ Или, может быть, я дважды ублюдок, оборотень, найденыш, младенец, выращенный в бутылке, психологический урод, невосприимчивый к наследственности и воспитанию? Чепуха! Я двойник ничтожества; бичуя их, я бичую свою собственную плоть».

Верно. Крис бичует не их, вторых людей, но себя, первого среди них. Он действительно не что иное, как продолжение плоти «погибшего поколения», ублюдок ублюдков (это не мы, а он сам себя так рекомендует).

3

Роман продолжается. Крис приезжает в обанкротившуюся семью своих родителей (в финансовом отношении, — в нравственном, человеческом смысле семья обанкротилась уже давно). Крис узнает, что его сестра Жюльетта выходит замуж за богатого пивовара-баронета: молодая свинка лезет, так сказать, в постель опытного борова, отказав в руке бедному дантисту, хотя последний ее искренно, скромно любил, и она его тоже любила. Родители Криса, вконец проституированные средние буржуа, безрукие люди, бездельники даже с точки зрения буржуазии, оплошали и впали в нужду.

Мать Криса, лживое, жалкое, эгоистическое существо, в разоренном доме, среди бедствия, пьет коньяк. «Крис задумчиво смотрел, как его мать маленькими глотками отпивает коньяк, уверяя всех, что коньяк им теперь не по средствам и что, во всяком случае, она терпеть его не может». И далее: «Ей (матери) незачем напоминать им (детям), какая это жуткая, какая ужасающая трагедия (банкротство семьи). Без денег невозможно жить

сколько-нибудь прилично: вы спускаетесь до уровня рабочих». Характеристика отца и матери ясна для читателя, а Крис ожидал нечто подобное и раньше, еще до приезда домой.

Дома гостит друг матери и сестры — «одна из тех кудрявых гравированных блондинок, которые могут быть кем угодно, от обнищавших герцогинь до состоятельных машинисток», Гвен Мильфесс. Гвен — первая женщина, с которой близко сходится Крис в романе (в свободные промежутки времени — свободные от размышления над проектируемой «постройкой нового мира» — такие вещи необходимы; можно их заменить еще пьянством или кое-чем похуже). Перед тем как поцеловаться с Гвен, Крис произносит перед ней философскую, социологическую речь в нескольких монологах. Например, Гвен спрашивает: «Неужто вы не верите в любовь?» Он отвечает вопросом: «Что вы называете „любовью“?» Она: «Вы отлично знаете, о чем я говорю!» (Она права и скромна по сравнению с ним.) Он: «В том-то и дело, что нет. Это одно из самых двусмысленных слов. Меня поучают любить господа бога, любить ближнего, как самого себя, любить родителей и родных…» — и так далее. Крис говорит все, кроме того, о чем ведет свою робкую, тактичную речь Гвен. Он продолжает эту линию поведения с женщинами на всем протяжении романа: он обхаживает женщин худшим, наиболее обманчивым и лицемерным способом — посредством демонстрации своего ума. «Вы говорите неприличные вещи, — с мягким упреком сказала Гвен, — и мне хотелось бы, чтобы вы относились ко всему не так цинично». Но Крис уже вошел в свою игру и, ничего не понимая, продолжает: «Я не считаю пол ни чем-то „возвышенным“, ни чем-то „низменным“. Пол есть пол; и это все». Вконец забитая, расстроенная этим умником, Гвен возражает ему: «Но ведь существует же платоническая любовь?» — «Платон был гомосексуалистом», — четко отвечает ей Крис. Вскоре Крис доводит Гвен до рыданий, а если бы она была похрабрее и более прямодушной, то Крис мог бы рисковать получить от нее пощечину. Но все обошлось к концу главы благополучно: они поцеловались сначала один раз, потом — множество; «он привлек к себе соблазнительное и совершенно не сопротивляющееся женское тело» — и так далее. Видимо, в поцелуях и любви Крис обнаружил немалое уменье, а до того говорил, что любовь — одно из самых двусмысленных понятий. Но целовать сразу в уста — есть ли это двусмысленность и возможна ли тут ошибка?

Крис действует мало, почти не действует (или действует лишь в интимных областях жизни), он рассуждает: «Мы строим скучную и шумную тюрьму и называем ее цивилизацией, тогда как уже теперь мы в силах сделать жизнь богаче и разумнее, как то и не снилось нашим предкам… Ужасна трагедия лишних и никчемных, этой огромной армии труда, которая гниет и ржавеет, в то время как армии убийства растут и растут, готовясь защищать бессмысленный мир и слепо разрушать надежду на мир лучший, на поколение более прекрасное, чем ныне…»

Олдингтон трактует Криса совершенно всерьез, лишь изредка допуская в отношении его добродушную шутку, как к младшему брату, отнюдь не делая усилий понять Криса не как своего любимого героя, а как объективную, реальную личность, существующую сейчас в Англии, в возрасте двадцати с лишним лет.

Кто же это поколение, «более прекрасное, чем ныне», как не Крис и его ровесники? Ведь именно людям в возрасте от двадцати до тридцати лет принадлежит сейчас близкое будущее, от их коллективного решения зависит — быть или не быть войне, и если ей быть, то куда из войны следует выйти. Мы не собираемся здесь давать советы и подсказывать решения; наша задача ограничивается пределами одного романа Олдингтона. Но нам, говоря откровенно, стало страшно за судьбу молодого английского человека, если Крис представляет среди современной интеллигентской и мелкобуржуазной молодежи Англии типичное явление. Наше беспокойство за эту судьбу сильно уменьшается тем, что Крис — не рабочий человек; но мы бы хотели и среди этих классов иметь своих союзников. Сейчас время большое, и каждый лишний понимающий человек — огромная ценность, если этот человек стоит на стороне пролетарского преобразования мира. А Крис только говорит, что все уже готово для времени, «более прекрасного, чем ныне», — но что из того, если он не

работает для превращения готового, возможного в существующее? Не есть ли это пустозвонство «мыслящих личностей» прошлого? По ходу романа это наше предположение подтверждается. Подумав о «более прекрасном», Крис идет к Анне (своей предполагаемой невесте). Сидя у Анны, он размышляет: «Почему не ухаживать при помощи словесных бомб в наш век, обезумевший от милитаризма?» Такое ухаживание вполне допустимо, но недопустимо заглушать в себе тоску от несовершенных дел легкой любовью, или, скажем, вином (к Крису это, впрочем, не относится), или циничным остроумием. У Криса же постоянно получается, что более прекрасный мир — это слова про себя, а дела заключаются в любви, в пустой, кратковременной службе библиотекарем у богача Риплсмира и в суете, понимаемой как подготовка к великой научной деятельности. Деятельность же эта должна заключаться в создании новой всеобъемлющей историографии человечества, чтобы, опираясь на эту историографию, современные поколения могли найти концы той нити, утраченной в эпоху империализма, ухватившись за которую им удалось бы найти истинное направление исторической жизни и тем спастись от внутренней гибели в сомнениях своего духа и физической, окончательной в близкой мировой войне. Погибать придется все равно, даже если, вопреки всем общеизвестным фактам, вторая мировая война не наступит. В этом случае придется погибать в агонии выродившегося западнокапиталистического общества, в долгих, смертельных болезнях тлеющих душ и сердец. Крис это знает и хочет найти выход в создании некоей истинной истории человечества, из которой автоматически последует ответ — что делать дальше и как нужно жить. Спросить о том, правильно и посильно ли его намерение, Крису не у кого: его окружает общество идиотов, авантюристов, снобов и доказанных подлецов. Женщины, с которыми он говорил о научной цели своей жизни, оказались тоже дурами на этот счет. (Женщины в скрытой, почти безмолвной форме, собственно, единодушно отвергли всемирно-исторические притязания Криса; дальше мы этого немного коснемся.)

Теперь мы ответим Крису и Олдингтону. Намерение Криса произвести такую научную работу — намерение честное, но необыкновенно наивное и даже невежественное.

Во-первых. В этом гигантском предприятии должен участвовать один Крис (лондонская библиотека творчески в труде Криса участвовать не может: ведь история полна иллюзий, и в книгах такие люди, как Крис, найдут тоже отображение этих иллюзий, а его задача заключается как раз в возрождении или открытии всего реального и в подавлении всего иллюзорного, приведшего почти весь мир к предсмертным мукам новой войны). Затевать такое дело, полагаясь только на самого себя, есть намерение самонадеянное и авантюрное. Такие попытки уже были (например, Г. Уэллс, «Краткая история мира»), и эти попытки лишь увеличили фонд юмористической литературы. Стоит ли тратить жизнь на создание нового юмористического рассказа, хотя и написанного в слезах тоски по истине всемирной жизни? Переворачиватель мира — единоличник, — не кандидат ли он в тираны? И затем, что за злостное желание — снабдить добром и благом всех, как будто все остальные люди, кроме Криса, совершенно не способны ни подумать, ни позаботиться о себе, точно они сплошное собрание кретинов! Ведь кретины все равно извергнут из себя добро, вложенное в них руками Криса.

Во-вторых. В нашу эпоху такая работа, о которой мечтает Крис, ведется всемирным рабочим классом и, в особенности, его передовым отрядом — советским народом. И до того, как пролетариат стал решающей силой всемирной истории, эта работа уже велась предшественниками рабочего класса. Под «работой» мы понимаем не только учение, изложенное в книгах, но все современное прогрессивное творчество народов земли, освобождающее людей, говоря словами Криса, от ужаса рока, нищеты, бесплодия и страха. Это творчество — разными средствами — ведется в СССР, в республиканской Испании, в Китае. В более скрытой форме творчество истинной истории производится и там, где живет Крис, но Крис этого не замечает. Он живет в своей среде, в границах своего класса, как в железной скорлупе, а настоящий, более реальный мир начинается как раз за пределами той сферы, в которую, волею случая и обстоятельств, погружен Крис. Это творчество, о котором

мы говорим, действует универсально: оно одушевляет сердца, которые дотоле были изможденны и ограблены бедствиями, оно обороняется от пушек и бомб всемирной рептилии фашизма, оно строит дома, плуги и дороги, оно бережет ребенка, лежащего в колыбели в тени детского сада, и напевает над ним поэтическую песню младенчества… Нить Ариадны, выводящая нас из лабиринта прошлого, из склепа современного Запада, ткется миллиардом рук, и только таким образом она может быть прочно соткана и правильно направлена в будущее, а не привести нас в новый, еще более страшный лабиринт, где нас ожидает судьба скелетов. И разве возможно общую работу прогрессивного человечества заменить деятельностью одного человека, разве возможно быть «автором» такой работы? Невозможно: обязательно получится заблуждение, но не прожектор, освещающий путь в будущее. Зато вполне возможно стать «соавтором», участником этой работы: прибавить свое сердце и руки к тому миллиарду сердец, которые уже заняты творчеством новой истории.

В-третьих. Создание универсального научного исследования о всемирном прошлом с тем, чтобы найти выход из современного отчаянного исторического положения, — есть уже осуществленное намерение. Мы имеем в виду книги Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина. Эти произведения — не только сочинения для чтения: они, как известно, есть руководство к действию, они — проект нового мира, и этот новый мир уже осуществлен под именем СССР. Истина пролетарского учения, марксизма-ленинизма, не может быть оспорена или опровергнута, потому что это учение стало явлением действительности — новым миром, населенным почти двумястами миллионов людей, живущими принципиально иначе, чем где бы то ни было в другом месте земли.

Четверо людей, которых мы назвали, которых не может не уважать Олдингтон, достигли успеха потому, что они сумели выбрать из запутанного клубка истории ту нить, которая единственно ведет в будущее, которая продолжает истинное дело всего исторического человечества. Этой нити следовали до них и другие, наиболее честные и разумные люди, но именно Маркс, Энгельс, Ленин и Сталин с наибольшей ясностью поняли значение последовательности, преемственности исторической работы, не помышляя стать авторами всемирной истории и более других завоевавшие право называться ими. Суть нашего положения заключается в нескольких словах Сталина: «Да, товарищи, мы обязаны своими успехами тому, что работали и боролись под знаменем Маркса, Энгельса, Ленина», то есть, применяя фразу Сталина в нашей теме, — мы победили потому, что остались верными продолжателями дела исторического прогрессивного человечества, дела, выраженного в нашу эпоху учением Ленина.

4

Выше мы стремились доказать, что основная цель жизни Криса Хейлина — ложная. Он и сам это чувствует, хотя до времени, до конца романа, оберегает себя от окончательного саморазоблачения. По частному случаю (любовная неудача с Анной) Крис вдруг говорит: «Поистине, единственный выход для меня — стать новым Аттилой». Он ни в чем еще не уверен и от молодой неопытности бестолков, многоречив и просто неосведомлен в общеизвестных вещах. Он не знает, что по одному Лондону ходят, по крайней мере, несколько десятков кандидатов в Аттилы, а в Западной Европе они уже действуют.

Крис совершенно не понимает женщин, а они его отлично понимают. Он говорит про женщин: «У них у всех помешательство: дайте мне детей, или я умру. И мы умираем, давая».

Женщинам той среды, в которой живет Крис, больше ничего не остается. Пусть не совсем сознательно, инстинктивно, но они правы, что хотят рожать, желают поскорее изжить, предать забвению своих партнеров-мужчин; в детях все же есть загадка и надежда, а что есть в молодых и пожилых мужчинах того общественного слоя современной Англии, который изображает Олдингтон? Перечислим этих мужчин: педераст и ученый кретин Чепстон, муж Жюли, Джеральд, миллионер, болеющий сифилисом, из снобизма летающий на аэроплане в Африку охотиться на тамошних зверей; отец Криса; второй миллионер,

эстетствующий невежда, кулак и ханжа, лондонский потомок Собакевича — лорд Риплсмир; некий сутенер, вымогающий деньги у Гвен; сам Крис и еще несколько фигур, остающихся в тени романа. Из этих оставшихся в тени наиболее благоприятный человек — юрист Ротберг, остальные типы мужчин еле намечены.

Трудно здесь женщине не только всерьез полюбить кого-либо, даже Криса, но даже зачать ребенка почти не от кого. Дело тут не в морали и в духе, здесь простой физики не хватает. Относительно лучше других Крис. Но что он делает? Он живет по очереди с целой серией женщин. Это еще не беда, — беда, что он вообще не знает человека, а женщин в особенности, и жить с ними не умеет; он их лишь бесплодно мучает.

Было это в намерении Олдингтона или нет, но женщин он изобразил в романе как людей, гораздо более благородных и возвышенных, чем мужчины. Наиболее прекрасная из них — это Гвен. Она предлагает Крису свои деньги, чтобы он закончил колледж. Крис в ответ болтает, благородничает, мутит воду в луже с жестом моряка, — занимается своим обычным спортом уязвления себя и других, в котором очень часто ничего нет, кроме интеллектуального кокетства. Гвен его просто любит; она хочет приобрести в нем обыкновенного мужа для себя. Измученная его поведением, Гвен говорит ему: «Вы ничего не соглашаетесь брать от жизни, а если соглашаетесь, то только на поставленных вами условиях, и вы хотите все диктовать сами. И вы презираете всех, у кого мозги не так хороши, как у вас». — «Нет, нет!» — протестовал Крис. «Да, да! Вы нас всех считаете глупцами. Может быть, вы и правы, но ведь мы — те люди, с которыми вам придется жить». Разве Гвен здесь не превосходна и разве не ничтожно жалок претенциозный Крис? Гвен, сделав лишь небольшое, деликатное усилие со своей стороны, сразу поставила Криса в ряд обычных смертных, но надутых самомнением более обычного.

Крис оставляет Гвен душевно беспомощной, отказав ей не только в своей любви, но даже в продолжении дружбы (до этого, впрочем, Крис уже успел широко воспользоваться и любовью Гвен, и ее хлебом и вином, и гостеприимством), и все это сделано ради подготовки себя к пресловутому «научному подвигу» на благо обремененного страданием человечества. Когда только мир избавится от людей, которые в конечном счете, сознательно или нет, под видом благодеяния желают лишь подчинить себе своих современников с целью их духовного и материального угнетения!

Оставшись совершенно одинокой, но нуждаясь хоть в каком-нибудь близком человеке, Гвен попадает в руки шантажиста и затем с трудом, при помощи Криса и его товарища, освобождается от авантюриста и — снова остается одинокой, до следующего несчастного случая. В отношении Гвен поведение Криса носит провоцирующий характер невмешательства, отдающего женщину, с душою Гвен, в гибельные обстоятельства.

Отказавшись от Гвен, Крис встречает Марту, девушку, отличающуюся от Криса тем, что она носит юбку и не собирается до основания перестраивать мир, но те немногие терпимые качества, которые есть в Крисе, в Марте повторены. Они, в общем, соответствуют друг другу; кроме того, Крис к этому времени потерял службу, сестру его Жюли муж заразил сифилисом, и Крис покрепче прилепился к Марте, заботясь о своем самосохранении, и в первый раз слегка почувствовал, что такое действительная нужда и одиночество.

Перед тем как в первый раз интимно сблизиться с Мартой, происходит необыкновенно комическая сцена (жаль, что этого комизма не понимает сам Олдингтон, трактующий сцену совершенно всерьез, все время держа сторону Криса, тогда как его поведение сплошь идиотическое). Марта сидит перед Крисом в одном купальном халате, вышедши из ванны. А Крис произносит перед ней философский и морально-социологический трактат. «Прежде всего признаем, — говорит Крис, — что влечение, соединяющее нас, — половое влечение». И далее: «Я буду вести себя как разумное человеческое существо, а не как ослепленный инстинктом сентименталист». — «Вы заставляете меня робеть», — говорит Марта. Крис: «Тот факт, что вы женщина, не внушает мне никакого отвращения, но, с другой стороны…» — и тому подобное. «О, Крис, Крис, — сказала Марта со смехом. — А дальше что вы скажете?» Еще далее: «Нет! Я еще не собираюсь целовать вас! — вскричал он». И наконец:

«Так удивительно сбросить с себя одиночество…»

В этой сцене автору было бы естественней умалить Криса, разоблачить его мнимые достоинства, но он этого не сделал, — тем хуже, конечно, потому что читатель это сделает вместо автора, хотя и более кустарно, может быть. Женщина, понятно, побеждает: «Ибо Марта раскрыла перед ним объятия». Но как трудно, видимо, приходится английской женщине крисовского круга! Ей надо постоянно преодолевать в мужчинах пошлость, лживую патетику, цинизм, смехотворные потуги на великие дела, бесплодие и прочее, и притом делать это с огромным тактом и терпением, чтобы мужская «слабосильная команда» не обиделась и не утратила (или не приберегла из скупости) последних остатков своего физического достоинства.

Если не разум, то инстинкт ведет олдингтоновских женщин верно: «погибшее поколение» и его потомков можно победить, только сменив его новым поколением. Беда, конечно, что следующее поколение должно народиться от «погибших», но других мужей у олдингтоновских женщин нет. И двойная беда, что личная жизнь такой женщины будет заключена лишь в надежде на свое потомство, — но что ей делать? Эта судьба современной западной женщины определенного общественного круга могла бы стать темой отдельного большого романа, в котором гораздо полнее и откровеннее можно было бы открыть тайну современного капиталистического общества, чем этого достиг Олдингтон в «Сущем рае».

Во время счастливого общения с Мартой Криса навещает сестра Жюльетта. Муж заразил ее сифилисом. Крис пишет страшное письмо отцу: он обвиняет его в «грехах» и свойствах, которые совершенно естественны в буржуазном человеке, в том числе и в самом Крисе. Отец прочел письмо сына, и нечто действительно человеческое, видимо, воскресло в нем: он умер. Вся вина отца заключалась в том, что он хотел выдать дочь замуж за богатого человека, и выдал ее за него. Отец умер, а непосредственной причиной его смерти было письмо сына.

Отец сумел умереть, почувствовав свою вину за судьбу дочери, а сын его не умеет жить иначе, как только размножая вокруг себя бедствия.

Обладающий некоторой небольшой критической способностью, направленной на капиталистическое общество, Крис не обладает способностью устроить положительно жизнь хотя бы одного человека. Крис может возразить: в его обществе это сделать принципиально невозможно. Но мы говорим сейчас не о всемирном переустройстве, а, например, о продолжении дружбы с Гвен, чтобы ее не постигла судьба Жюльетты в каком-либо варианте.

5

Ни разу в романе не появляется человек другой среды, другого класса, чем тот, к которому принадлежит сам Крис, если не считать бегло и небрежно написанного образа одного коммуниста — студента. И Крису в голову не приходит выбраться из тюрьмы своего класса, по образу которого он построил себе представление о всем сущем мире. Такая ограниченность для современного английского молодого интеллигента, по нашему мнению, не обязательна.

И тюрьма собственного, тесного, уединенного и паразитического класса грозит Крису погребением. Крис уже ощущает его, родной класс, как свою могилу, но он думает, что все другие общественные классы столь же однообразные могилы и нет радости из одной ямы перелезать в другую. Это, конечно, лишь идиотизм в активной форме, умноженный на бешеный эгоцентризм. Спорить здесь не о чем.

В чем же, однако, интерес Криса как человеческого типа? У него есть достаточно искреннее желание улучшить человеческое общество и сознание абсолютной необходимости в этой работе. Но эта правильная, страстная идея живет в плохой человеческой натуре, созданной калечащим воспитанием, а сама его натура существует в отвратительной общественной среде (не считая большинства женщин, которые все же скрашивают даже и эту среду). Благородная идея этими обстоятельствами искажается, ищет своей реализации в

ложном направлении, уродует своего носителя и существует в постоянном конфликте с характером и натурой Криса, конфликте, который превратил жизнь человека в агонию. Что же победит — натура или идея, чем же это кончится?

После смерти отца Крис уезжает с Чепстоном в путешествие по Европе. Чепстон, говоривший в начале романа: «годы летят без толку», теперь нашел для себя «толк». «Дисциплина, — говорит он, — вот что нужно миру, дисциплина!» Короче говоря, этот старик обратился в форменного фашиста, что с ним и должно было случиться. Крис спорит с Чепстоном. Спор, конечно, бесплоден. Чепстон требует к себе уважения со стороны всех «щенков» за то, что он вшивел на Сомме, а Крис возражает ему вопросом: «Удивляюсь, почему вы не дезертировали?.. вы пацифист, вы должны всячески превозносить дезертира… Собственно, следовало бы воздвигать памятники „Неизвестным дезертирам“». Перессорившись окончательно, Чепстон и Крис разлучаются среди пути, один — убежденный фашист, созревший из циничного оппортунизма, другой — бедный юноша с неустроенной душой. Крис остается вовсе один в португальской деревушке; он раздумывает над своей и всеобщей участью и по-прежнему понимает трагедию современности, не находя ей искупления. «Беспомощная Европа была в руках кровожадных фанатиков, которые губили пламенные надежды и медленные достижения многих столетий. От проповеди насилия, как средства чего-то добиться, они перешли к применению насилия во имя его самого и хвастаются теперь этим возвратом к средневековью, как вершиной цивилизации. Прикрываясь исторической необходимостью, они цинично унизили власть, заставив ее служить честолюбию шайки разбойников. Крис порывистым жестом закрыл лицо руками и зарыдал в припадке отчаяния».

Все мысль и мысль, где же хоть один поступок, исполняющий ее? Ведь Крис много раз говорил о своей жажде к действию, но сколько он упустил случаев к деятельности! Неужели действие — это слезы и попытка самоубийства? Мы понимаем состояние Криса и уважаем его горе, однако горевал и жаждал действия и Чепстон («годы летят без толку»), но выход из печали к действию не всегда может открыть истинный путь.

Роман кончается возвращением Криса назад к жизни, «маленькому городу», чтобы попытаться «начать вновь» переделать сущий ад действительности в терпимый мир. Жизнь Криса до этого момента прошла зря, он в этом сознался. Но есть ли гарантия, что новая попытка Криса будет успешной? Такой гарантии нет. От морского обрыва он ушел потрясенным, но что в нем изменилось? Какое действительно принципиально новое открытие он сделал, перевооружившее его сознание, которое изменит завтра его жизненный путь? Он не сделал такого открытия, он обогатился лишь впечатлением от собственного ложно предсмертного переживания, но это заживет и забудется.

Куда же теперь пойдет Крис? По своей прежней дороге, по пути агонии. Та вещь, о которой плакал Крис, — освобождение человечества от фашизма, строительство нового мира — не изобретается в одной, даже прекрасной душе, как бы она ни болела и ни напрягалась. Свобода и коммунизм (понятия совершенно неотделимые одно от другого) открыты на протяжении десятилетий борьбы, труда, войн, бедствий и революций. Только революционные массы могут помочь Крису, если возьмут его руку и вложат ее в свою руку, поскольку он сам, видимо, сделать этого не в состоянии. Либо Криса ожидает школа потруднее — новая мировая военная катастрофа. Без внешнего воздействия Крис спасен быть вообще не может.

Если же Крис по-прежнему будет мучительно эксплуатировать свое светлое намерение об изменении судьбы человечества — эксплуатировать свою бедную голову с целью изобрести наконец способ и рецепт спасения мира, то он, несомненно, изобретет этот способ. Этих «способов» достаточно много, и они поддаются искусственному производству силами одного человека. Возможно, что новый крисовский способ будет называться не расовой теорией, не неохристианством, не «Дорогой императора», а иначе, например: «Путем героических сердец», «Битвой умов» и т. п., — но это может быть лишь разновидностью реакции. Мы хотим этим сказать, что историческая истина существует как объективный

факт. Стремление внести в эту истину радикальный корректив лишь исказит историческую истину и приведет к уродливому представлению о ней.

Для участия в прогрессе человечества нужно стать учеником той части человечества, которая обеспечивает его историческое развитие и тем самым спасает от вырождения и гибели.

Крис может вначале и не заметить, как он станет одним из «Аттил», тем более что он наконец-то получит возможность предаться пылкой, суетливой деятельности по «реконструкции» мира, и освобождающаяся, затомившая его энергия доставит ему чувство удовольствия…

Мы вовсе не хотим, чтобы Крис стал на этот путь, мы будем глубоко огорчены, если Крис погибнет в фашизме. Мы для того и написали эту статью и перебрали все возможные варианты облегчения участи Криса, чтобы хоть один некий «Крис» мог этим воспользоваться.

А к Ричарду Олдингтону мы обратимся с просьбой — не чувствовать себя удовлетворенным от осуществленной попытки написать роман «Сущий рай». Искусство дело не менее серьезное, чем жизнь, — но кто живет в виде попытки? Если жизнь не удастся, ее невозможно исправить, прожив заново вторично. Книги тоже следует писать — каждую, как единственную, не оставляя надежды в читателе, что новую, будущую книгу автор напишет лучше.

Книга о человеческом достоинстве

Репортер Джин, гражданин Соединенных Штатов, остался без работы. Он и не мог ее долго иметь в условиях плутократического общества, потому что никогда не мог понять прямой связи между наличием денег и имущества и человеческим сознанием. Он часто видел, чтр дело обстоит наоборот — именно, что бедняк бывает возвышенным человеком, а богатый — ничтожеством. Джин не умел быть подхалимом, то есть превращать в, газете жестокую действительность кризисного капитализма в некую аллегорию почти блаженного существования, ради устойчивости положения империалистических «хозяев жизни».

«Мое поколение, — пишет автор от лица молодого Джина, — не было „погибшим поколением“ (т. е. поколением юных интеллигентов, прошедших через мировую войну. — *А. П.).* Мои ровесники так и не нашли самих себя… Мои друзья принадлежали к погибшему поколению, и я не совсем понимал их… Сколько помню, я всегда был способен смеяться над вещами, вроде „спасения мира для демократии“… Итак как они дорогой ценой спасли мир для многого, как, например, Хемингуэй и аморальность, мне не было нужды впадать в те же крайности…»

Действительно, вовсе нет нужды впадать в крайность убийства себя и других на войне, чтобы в ее результате появились, к примеру,'такие реальные «ценности», как погибшее поколение, затем, поколение, совсем не нашедшее себя, и аморальность. Эти ценности можно приобрести более дешевым способом, чем на войне, — просто в кабаках, в разгуле, и философии цинизма и принципиальной опустошенности и в прочих вещах, требующих, однако, свободных средств к жизни и свободного времени. Беднякам же из интеллигентов для приобретения этих вещей пришлось пережить войну, чтобы освободить себя от иллюзий веры в положительный идеал жизни, а иногда и от сознания своего и чужого человеческого достоинства.

Джин был случайно более счастливым: во-первых, он был моложе пресловутого «погибшего поколения»; во-вторых, в нем, с юности безработном, ничего еще не образовалось столь ценного из опыта жизни и труда, что могло бы погибнуть и о чем можно было бы жалеть и плакаться весь остаток дней, как это делают «погибшие»; и, в-третьих, Джин хотел приобрести личным участием в современной действительности, как бы она ни была жестока, все, чего он не имел и чего еще не знал; это последнее — наиболее благородное намерение.

У Джина есть красивая невеста Эйлин, зарабатывающая себе на пудру и чулки тем, что она позирует для различных рекламных объявлений. Она пытается буквально зарабатывать себе на жизнь зубами, показывая их ради какой-нибудь зубной пасты. Эйлин искренно любит Джина и готова на всякую жертву, лишь бы жить с Джином совместной семейной жизнью. Но брак этих двух юных людей не состоялся и, наверное, не состоится никогда…

Джин не мог жить нахлебником ни у Эйлин, ни, тем более, у ее замужней сестры, хотя муж сестры был его товарищем по профессии, тоже журналистом, личным другом и добрым, порядочным парнем. Поэтому Джин взял свой узелок и ушел в пучину Нью-Йорка.

Началась Одиссея безработного человека, написанная честным, свободным и остроумным пером. Джин обошел все общественные помещения, где можно было бы отдохнуть, но его отовсюду выгнали — спать нигде не разрешалось. И в первую ночь он не выдержал: снял комнату на сутки за последние деньги.

Но дальше Джин начал привыкать к своей судьбе, хотя тоже не сразу. Попав в ночлежку, он в три часа ночи собирается из нее выходить: ему не понравился спертый воздух, и он раздавил подбородком на подушке клопа.

«— Черт бы взял эту ночлежку, — сказал я громко…» «—Что с вами такое?» — спросил в прихожей один из дежурных служащих. «— Обстановка у вас мне не нравится». «— Ему нужно помещение окнами на юг. — Там в спальне рвет одного. Подите посмотрите, что с ним случилось. — Не все ему жрать, пускай и вырвет для перемены, — сказал первый. — Взяточники, паразиты, сукины дети! — сказал я».

После ряда приключений, единственным положительным результатом которых было, что Джин еще не умер с голоду, герой книги попадает в «Рваный Город», иначе Гувервилль (т. е. город имени Гувера, названный так в насмешку над этим президентом, ничем не помогшим ни безработным, ни работающим).

Рваный Город в данном случае представлял собой несколько лачуг на пустыре по берегу Ист-Ривер. В этом «городе» и устроился Джин, на жительство с одним товарищем. Здесь Джин впервые знакомится с коммунистом, организатором безработных, Чоком Эндором. Джин спросил у Чока, «какие у него планы на будущее, и он ответил: — Укреплять партию. Я сказал: — Твои личные планы. — Он ответил: — Вот именно». Далее Джин сказал: «— Я ни разу не видел, чтобы ты отдыхал хоть двадцать минут подряд. Как это ты можешь выносить такое сверхъестественное напряжение? — Для меня оно не сверхъестественное, — сказал Чок». Этот эпизод превосходен, и весь образ Чока, намеченный здесь и развитый автором в последующем изложении, дает читателю пластическое, благородное представление об американском рядовом коммунисте. Как хорошо, что над образом Чока Эндора работал настоящий, глубокий художник Эдуард Ньюхаус! «Дружить с ним (с Чоком), — говорит Джин, — значило работать вместе и думать о задачах рабочего движения. Некоторые видят здесь доказательство душевной черствости коммунистов. Это неверно. Такая близость, по-моему, гораздо теплей и крепче, чем дружба в студенческих общежитиях, на футбольном поле или в кабачке за бутылкой виски. Она создает глубокое взаимное понимание».

Чок Эндор вовлекает почти всех безработных жителей Рваного Города в рабочее движение, и для многих оно, в том числе, и для Джина, делается единственным и самым серьезным смыслом жизни. Чок был не только здравым организатором безработных людей, — он был их помощником и утешителем, именно потому он и был хорошим организатором. «Чок пошел помогать Хопкинсу, который поправлял хибарку Смитти» — и подобных эпизодов много в этой книге. Чок помогал безработным прямой, личной работой, чтобы немедленно облегчить им их тяжелую судьбу. Для него не было «малых» или недостойных его дел.

Посетив как-то свою невесту Эйлин, Джин вдруг задумался около своей возлюбленной. Эйлин это не понравилось, и она сказала: «…ты думаешь не обо мне. О чем ты думал?» Джин ответил: «— Об Анджело Херндопе… Это негр, которого присудили к восемнадцати или двадцати годам каторжных работ за то, что он организовал мирную демонстрацию

безработных… Кто-то интервьюировал его, и почти все пятнадцать минут, которые ему дали, он говорил о том, как он рад освобождению Георгия Димитрова. — А кто это такой? — Георгий Димитров — один из самых убедительных доводов в пользу того, что стоит жить на свете. — Я хотела бы быть для тебя таким доводом» — говорит Эйлин.

Но нет. Эйлин, как довод в пользу жизни, конечно, существует для Джина, но у него есть теперь и другие доводы, глубокие и потрясающие, запечатлевшиеся в нем в Рваном Городе безработных.

Однако пожить в Рваном Городе Джину пришлось недолго. Представители Торговой Палаты предложили безработным — в «интересах» коммерции, благонравия, пожарной безопасности и прочего оставить Рваный Город, хотя жители его были, во всех смыслах, самые аккуратные и скромные жители района, может быть, правда, мало выгодные для лавочников, как покупатели. Безработные, естественно, отказались: куда же им было деваться? Неужели терять даже сон под крышей? — Тогда советники коммерции подкупают одного разложившегося типа, тот поджигает хибарку, где спал больной безработный Лейт, и Лейт погибает в огне. Но зато пожарная «опасность» Рваного Города — налицо. В это же время Джин получает работу в газете, но уже не успевает пойти туда: он не может отойти от своих товарищей и оторваться от событий.

По предложению Джина группа безработных запирается в одном жилище, приготовившись к сопротивлению против полицейских и всех прочих властей Нью-Йорка. Полиция и пожарные, прибывшие в огромном количестве, вытравляют из домика Джина и его товарищей слезоточивым газом. Выскочив из домика в бессознательном состоянии, Джин дает затрещину какому-то полицейскому лейтенанту.

Спустя время Джин приходит в сознание; он в больнице, на руках у него наручники, он уже арестант и не увидит ни свободы, ни Эйлин, но зато он приобрел то, чего не сумели приобрести его предшественники по возрасту — «погибшее поколение». Джин разделил судьбу рабочего класса и разделит его великое всемирно-историческое будущее.

Книга закончена, но Одиссея угнетенного американского рабочего класса далеко еще не завершена.

Общую оценку произведения Эдуарда Ньюхауса можно сделать словами самого автора: для этой книги не напрасно была истрачена бумага, «ради которой люди рубят деревья, полные соков и жизни».

О «ликвидации» человечества
(По поводу романа К. Чапека «Война с саламандрами»)

1

В редакционном предисловии к русскому переводу романа К. Чапека приводятся слова самого автора по поводу его нового произведения: «…Сегодня я кончил последнюю главу своего утопического романа. Герой этой главы — национализм. Действие весьма просто: гибель мира и людей. Это отвратительная глава, основанная только на логике. Да, это должно так кончиться…» И еще несколько слов: «Писать сатиру: самое плохое, что можно сказать людям, — это не обвинять их, а только делать выводы из их современной действительности и мышления».

Автор сказал нам этим следующее: он изучил современную действительность цивилизованного человечества и самый способ мышления и поведения современного человека, сделал из этого все логические, по мнению автора, выводы и пришел к необходимому, единственно возможному результату — человечество должно физически и духовно погибнуть. Во всяком случае, если из осторожности смягчить этот жестокий результат, погибнуть должно человечество в его современном виде, но возможно, что какие-нибудь жалкие, одичавшие орды людей останутся кое-где в ущельях и складках земли,

чтобы потом, по прошествии тысячелетий, опять начать крутить шарманку цивилизации, подобно своим забытым, погибшим предкам.

Оставляя пока в стороне вопрос о литературном, конкретном воплощении Чапеком темы о «гибели мира и людей», скажем несколько слов о самой этой теме.

В самые последние годы на Западе появилась целая серия романов, написанных на одну и ту же мучительную тему — о возможности и даже неизбежности гибели человеческого рода. Некоторые западные авторы разрабатывали эту тему условно, удаляясь от гнетущей европейской действительности, которая набухает гноем фашизма, другие писатели прямо, непосредственно, публицистически вникали в эту действительность.

Сообщим на память несколько примеров. Джемс Джойс в романе «Улисс» пытался доказать, что, строго говоря, человека вообще не существует, поэтому вся проблема о жизни или гибели человеческого рода не имеет смысла и содержания. Джойс подверг, так сказать, сверхточному, крайне детальному исследованию человеческий характер в лице дублинца Блума, автор совершил медленное путешествие по этой человеческой душе и обнаружил ее несостоятельность; вернее, Джойс ничего там не открыл — никакой ценности или хотя бы потенциального смысла существования человека, тех вещей, которые имеют абсолютное значение.

Жизнь сведена Джойсом к течению событий, величиною с атом, — к потоку пустяков, слегка раздражающих человека, и это раздражение, собственно, и составляет жизненный процесс. Но, во-первых, если действительность и состоит из атомов, то человеческий опыт никогда не имеет дела с каждым атомом в отдельности, но всегда лишь с большими соединениями их. Во-вторых, в романе Джойса мы видим не реального человека, а человека, искаженного экспериментирующим пером автора романа, перетертого в его опытной реторте в прах, превращенного в собственные экскременты. Свой исследовательский механизм Джойс использовал как машину для разрушения.

Но нельзя вести анализ с таким истирающим насквозь усердием, чтобы живое разлагалось в мертвое, если хочешь понять живое, и поэтому вольная или невольная дискредитация человеческого существа, которая получилась у Джойса в его романе, неубедительна.

У одного малоизвестного западноевропейского писателя есть рассказ под названием «Познание сущности»; в этом рассказе изображается любовь юноши к девушке, причем юноша, обожая свою прекрасную невесту, томится над вопросом: почему его возлюбленная столь красива, почему она беспрерывно дает ему чувство счастья, прелесть вечно взволнованной жизни? Может быть, в самой душе и в теле его возлюбленной есть нечто таинственное, отсутствующее во всех других людях? До времени это остается неизвестным. Но вскоре девушка умирает, и тогда вся мучительная, потрясенная любовь юноши обращается в странное, мучительное желание разгадать тайну очарования умершей. Он, пользуясь лабораторией отца, инженера-химика, и сам будучи начинающим биологом, превращает холодное тело своей невесты путем его обработки реактивами в разные продукты. Эти продукты были известны и обыкновенные их можно было бы добыть еще больше, скажем, из туловища коровы. Осиротевший любовник делает из добытых таким образом веществ светильник — фитиль и жидкое горючее масло — и зажигает огонь. Светильник загорелся, из фитиля пошла копоть, смутное серое пламя осветило комнату испытателя таинственной сущности любви. Затем масло в светильнике выгорело, стало темно, юноша положил голову на стол, где недавно лежал труп его возлюбленной, и умер. Если погибшую невесту представить себе символом действительности, то пытливый юноша, ищущий в трупе источник жизни, будет синонимом писателей, подобных Джойсу. Истинное решение темы изложенного выше рассказа находится как раз в обратном: в сбережении невесты, а не в бессознательном умерщвлении ее ради страстного, темного и невежественного желания — получить возможность экспериментировать над ее трупом.

К тому же ряду писателей, что и Джойс, относится Марсель Пруст («В поисках утраченного времени»). Люди Пруста обнаруживают, так сказать, принципиальную

существенную несостоятельность человека вообще (по крайней мере автор пытается доказать это положение); смысл или содержание жизни для персонажей Пруста заключается в комбинации прирожденных, «первоначальных» инстинктов и впечатлений, причем всякая связь с действительным миром должна быть принципиально нарушена. Человек остается круглым сиротой, в котором лишь дрожат остатки чувств и мыслей, некогда и кем-то (может быть, предками) заработанные в опыте реальной жизни, а теперь все более тающие, ослабленные, превращающиеся в сновидения и в смерть. Прустовский человек подобен травяной былинке с засохшим корнем; былинка еще может немного пожить вне земной почвы, питаясь запасом своих внутренних соков, но это уже будет ее умирание.

Ни Джойс, ни Пруст не поминают слова фашизм, но дискредитация человека, разрушение его образа, больше того, попытка ликвидировать самые принципы и всякое оправдание человеческого существования (даже с точки зрения его собственных, единоличных интересов) — все это ведет к такому умалению человека, к такой моральной, философской и физической профанации его, что, выходит дело, он заслуживает лишь казни, и если сам человек бессилен будет осудить себя на смерть и выполнить свой приговор, то более «мужественные» посторонние люди будут правомочны это сделать за него. Мы теперь знаем имя этих «мужественных» посторонних людей.

Другие, по времени более поздние, авторы пришли к теме об уничтожении человека и человеческого рода уже не через предвидение, предчувствие или «анализ», а путем прямого наблюдения факта уничтожения человека в действительности.

Такие авторы работают зачастую почти публицистическим пером: они желают создать произведения, обозначающие одновременно вопль и пророчество. Некоторые из них (Луи Селин, «Путешествие на край ночи») ограничиваются лишь воплем и признанием себя и человека вообще «мерзавцем собственной жизни», подлежащим истреблению (заметим здесь опасность и лживость такого, довольно частого в западной литературе сознания себя «мерзавцем»: как бы эти «мерзавцы» прежде себя не уничтожили несколько миллионов других, — вовсе не сознающих себя мерзавцами! — ведь сознательным «мерзавцам» жить скучно, не найдут ли они для себя спорта и утешения в истреблении других, а себя отсрочат в последнюю очередь?). Другие писатели подвергают современность исследованию с целью открыть «логическим путем» средство для спасения человечества и этим совершить пророчество. К последним писателям мы причисляем Р. Олдингтона и К. Чапека. Об Олдингтоне уже была наша предыдущая статья, теперь мы обратимся к Чапеку, написавшему роман на общую тему для многих современных крупнейших западноевропейских писателей — о гибели человечества и о спасении его.

2

Капитан дальнего плавания ван-Тох обнаружил, будучи сильно пьяным, на побережье тропического моря «очаровательных топтыжек». Эти топтыжки были разновидностью морских ящериц, или саламандр. Саламандры ходили, топтались на задних лапках и шевелили передними, как детскими ручками, — неумело, беспомощно, но тем более привлекательно для сердца старого, бездетного капитана. Он их довольно долго наблюдал, он их обучил открывать ножом раковины устриц, которыми питались саламандры, а они сами тут же догадались открывать эти раковины любой скорлупкой. Далее капитан увидел, что саламандры самостоятельно могут строить плотины и дамбы, подобно бобрам. Наиболее способных саламандр ван-Тох вооружил стальными ножами, и саламандры, дотоле беззащитные, стали убивать своих смертельных врагов — акул; он подарил саламандрам железные тачки для работы по постройке жизненно необходимых для этих животных гидротехнических сооружений и кое-какие другие материалы и инструменты. В обмен за эти услуги капитан получал от саламандр жемчуг, так что общение с ними представляло деловой интерес.

Прибыв на родину, капитан ван-Тох предлагает капиталисту Г. Х. Бонди организовать

жемчужный промысел путем устройства саламандровых ферм, снабжения саламандр инструментом для работы и обороны и подкармливания их.

Почти одновременно с ван-Тохом, или немного позже его, одаренных саламандр открывают в другом районе тропического мира. Путешествующие на яхте молодые богатые бездельники, нечто вроде начинающих киноартисток и бейсболистов, случайно вступают в контакт с саламандрами в одной лагуне. При этом выясняется, что саламандры могут разумно произносить человеческие слова: так, они попросили у одной девицы нож, в чем сказалась, вероятно, их прежняя выучка у капитана ван-Тоха. Точнее говоря, здесь обнаружилась крайняя восприимчивость саламандр к полезным знаниям, ибо эти саламандры, встреченные молодыми путешественниками, были не те, которых обучал ван-Тох; однако первоисточником человеческих знаний, пропагандистами их были именно вантоховские саламандры.

Но ван-Тох не был единственным учителем саламандр. В лондонском зоологическом саду одна саламандра, наслушавшись людей, заговорила сама. Своей болтовней она мешала работать сторожу-уборщику и надоедала ему, тогда он научил ее читать газеты вслух, чтобы самому не терять времени на чтение их.

Мышление саламандр, имевшее до сих пор инстинктивную, рефлекторную или какую-либо другую специфически-животную форму, теперь, овладев человеческим языком, получив первое представление о комплексе человеческих понятий, быстро очеловечилось и само. Причем сознание саламандр обнаружило тенденцию к большему, чем у людей, здравому смыслу и рациональности, хотя оно, это сознание животных, и копировало на первых порах весь бред и абсурд человеческих отношений западного, позднего капитализма. Вот небольшая сцена беседы ученых людей с саламандрой, сцена высокого сатирического уровня.

Ученый. — Как вас зовут?

Саламандра. — Эндрью Шейхцер.

У. — Сколько вам лет?

С. — Не знаю. «Хотите иметь моложавый вид? Носите корсаж Либелла».

У. — Какой сегодня день?

С. — Понедельник. Отличная погода, сэр. В эту субботу на скачках в Ипсоме будет бежать Гибралтар.

У. — Сколько будет трижды пять?

С. — Для чего это?

У. — Считать умеете?

С. — Да, сэр. Сколько будет двадцать девять на семнадцать?

У. — Предоставьте нам спрашивать, Эндрью. Назовите нам английские реки.

С— Темза.

У. — А еще?

С. — Темза.

У. — Других не знаете? Кто царствует в Англии?

С. — Король Георг. Да хранит его бог!

У. — Хорошо, Энди! Кто величайший английский писатель?

С. — Киплинг.

У. — Очень хорошо. Вы читали что-нибудь из его произведений?

С. — Нет. Как вам нравится Мэй Уэст?

У. — Лучше мы будем спрашивать вас, Энди. Что вы знаете из английской истории?

С. — Генриха Восьмого.

У. — Что вы о нем знаете?

С. — Наилучший фильм последних лет. Сказочная постановка. Изумительное зрелище.

У. — Вы видели этот фильм?

С. — Нет, не видела. Хотите познакомиться с Англией? Купите себе форд-малютку.

У. — Что вы больше всего хотели бы видеть, Энди?
С. — Гребные гонки Кембридж — Оксфорд, сэр.
У. — Сколько есть частей света?
С. — Пять.
У. — Очень хорошо. Назовите их.
С. — Англия и остальные.
У. — Назовите остальные.
С. — Это немцы. И Италия.
У. — Где находятся острова Джильберта?
С. — В Англии. Англия не станет связывать себе руки на континенте. Англии необходимо десять тысяч самолетов. Посетите Южный берег Англии.
У. — Можно ли осмотреть ваш язык, Энди?
С. — Да, сэр. Чистите зубы пастой Флит. Экономно расходуется. Наилучшая из всех. Английская продукция. Хотите, чтобы у вас хорошо пахло изо рта, — пользуйтесь пастой Флит.
У. — Спасибо. Хватит. …

В сущности, автор в ответах саламандры изобразил нам мышление распространенного на Западе человеческого типа — мышление, в котором постоянно ассоциируются образы и понятия пропаганды, предрассудков, рекламы шовинизма и невежества, мышление, почти разрушенное, раздробленное различными идеологическими «воздействиями» эксплуататорского общества… В некоторых местах беседы саламандра, однако, уже проявляет более значительный разум, чем ее ученый собеседник. Например: «Сколько будет трижды пять?» — «Для чего это?» — переспрашивает саламандра: вопрос ученого слишком элементарен, этим вопросом нельзя проверять умственных способностей саламандры, и она отмщает ученому: «Сколько будет двадцать девять на семнадцать?» Это действительно требует напряжения сообразительности для ответа. «Предоставьте нам спрашивать», — стушевывается ученый.

В протоколе беседы ученые записывают: «Не следует переоценивать ее (саламандры) интеллигентность, так как она ни в чем не превосходит интеллигентности среднего человека наших дней».

Любое животное было бы на первых порах удовлетворено такой оценкой своей интеллигентности.

3

Капитан ван-Тох, духовный отец саламандр, скончался. Промышленник Г. Х. Бонди преобразует скромную Тихоокеанскую экспортную компанию во всемирный Саламандровый синдикат. Бонди защищает свой проект синдиката перед акционерами-учредителями: «Жемчуг никогда не может быть предметом самодовлеющего, вертикально и горизонтально разветвленного предприятия. Лично для меня это дело с жемчугом (основной товарный продукт Тихоокеанской компании, добываемый саламандрами. — А. П.) служило только небольшим развлечением… Вопрос о том: что же теперь?.. посоветуйте, что нам делать через три года с пятнадцатью миллиардами саламандр? …в настоящий момент двенадцать тысяч саламандр заняты в сайгонском порту на работах по сооружению новых доков, пристаней и молов… Это — первый опыт в большом масштабе. Этот опыт, господа, дал в высшей степени удовлетворительные результаты. Сейчас уже не приходится сомневаться в будущности саламандр. Этим далеко еще не исчерпываются задачи Саламандрового синдиката. Синдикат будет выискивать на всем земном шаре работу для миллионов саламандр. Он будет представлять проекты и общие планы покорения моря. Будет пропагандировать утопию и грандиозные мечты. Будет представлять проекты новых берегов и каналов, плотин, связывающих между собою целые континенты, искусственных островов для трансокеанской авиации, новых материков, воздвигаемых среди океана. В этом — будущее человечества… Мы, господа, дадим миру тружеников моря… Я хотел бы, чтобы мы

мыслили в масштабах миллиардов саламандр, десятков миллионов рабочих рук, преобразований земной коры, нового сотворения мира и новых геологических эпох. Мы можем теперь говорить о будущих Атлантидах, о все большем и большем расширении старых континентов за счет мирового океана, о новых материках, которые создает само человечество…»

Г. Х. Бонди, будучи лишь предпринимателем, хотя и всемирного размаха и аппетита, тоже ошибся: он недооценил значение своего Саламандрового синдиката. В этот синдикат, судя по дальнейшему ходу романа, объединилось почти все человечество, сначала ради эксплуатации саламандр и обогащения за счет их труда, а затем — для борьбы с ними. Синдикат начал собою целую саламандровую эпоху человечества.

Кроткие, трудолюбивые, понятливые животные, питаясь дешевым кормом, доставляемым синдикатом, в кратчайшие сроки строили грандиозные сооружения, на которые потребовались бы десятилетия человеческого массового труда и миллиардные вложения. Саламандры же работали почти бесплатно, точно труд был их жизненной необходимостью, причем плодовитость саламандр была настолько велика, что морские и океанские отмели стали походить на суп с головизной или головастиками. Счет рабочих саламандр шел уже на миллиарды; помет их (потомство) синдикат мог продавать почти тоннами. Усердная работоспособность саламандр, их обильная плодовитость — дети быстро вступали в ряды работающих родителей, — создали необыкновенно высокую производительность труда, неизвестную ранее человечеству. Те работы материкового, геологического масштаба, о которых мечтал Г. Х. Бонди, реализовались саламандрами в натуре.

Но и этой превосходной производительности труда животных оказалось недостаточно. Уже с самого начала эксплуатации саламандр в их труд были положены принципы рационального человеческого труда. Саламандры были разбиты на категории по степени их подготовки к работе, умелости и признакам квалификации. Саламандрам в интересах продуктивности труда стало необходимым передать технические знания, а также и связанные с ними гуманитарные дисциплины.

Ханжество и святошество в лице старых буржуазных дев помогли тут саламандрам. Благодаря «неостывающему пылу» некоей мадам Циммерман для саламандр были учреждены классические гимназии. Миллионеры покупали за большие деньги ученых саламандр, «бегло говорящих на девяти языках». Саламандры быстро поднимались по всем ступеням человеческой цивилизации; среди них уже появились собственные доктора соответствующих наук, защитившие диссертации перед человеческими научными учреждениями; ради них сочинялись специальные философско-религиозные учения (правда, саламандры так и не поняли, зачем им нужен бог, в этом их интеллигентность, несомненно, превышала человеческую); обсуждался вопрос о возможности смешанных браков между людьми и саламандрами (если бы это было анатомически возможно, то люди, конечно, пошли бы на такие браки); наконец, в человеческом обществе появился саламандровый культ — люди сами стали поклоняться Великой Саламандре, неизвестной самим саламандрам, и подражать животным в звуках, в движении и в танцах (подражать саламандрам в здравом, атеистическом рассудке люди, очевидно, не могли), но позже, как говорит автор, саламандры приняли какую-то иную религию, поклоняясь исполинской саламандре с человеческой головой: наверное, человеческая авторитарная мистика въелась даже в животных, но скорее всего, к тому появилась у саламандр административная, общественная необходимость.

Увеличивать производительность своего труда и для самих саламандр стало жестокой необходимостью, поскольку они обладали чудовищной способностью к размножению. Для новых саламандровых поколений требовалась прирезка новых «территорий», поскольку старые районы уже были заселены вплотную. Дело в том, что для жизни саламандр необходимы отмели, лагуны и как можно более развитая конфигурация берегов. Новые поколения саламандр могут размещаться лишь при условии, если предпринять гигантскую

реконструкцию всех материков планеты и засыпать, скажем, материалом Британских островов океанские пучины (саламандры и не могут жить на слишком глубоких местах). Овладев всей суммой человеческих знаний, саламандры, конечно, легче и лучше выполнят необходимые для них работы, и они это поняли.

Автор здесь предлагает нам в сатирическом плане еще и свою оценку всего комплекса человеческих знаний в культуры: так ли он глубок и велик, этот комплекс, чтобы его не могли, почти шутя, освоить способные животные, подгоняемые необходимостью выжить?

Далее автор предлагает читателю еще несколько вопросов. Например: «Разве цивилизация не есть просто-напросто умение пользоваться тем, что придумал кто-то другой? И если у саламандр нет, допустим, собственных идей, то у них все же вполне могут быть собственные знания. Пусть у них нет своей музыки или литературы, но они прекрасно обходятся и без них. И люди начинают приходить к выводу, что это замечательно современно… Как видно, и человек может кое-чему поучиться у саламандр, и в этом нет ничего удивительного; разве не достигают саламандры огромнейших успехов?., вместе с саламандрами в мир пришел колоссальный прогресс и идеал, имя которому — Количество… Саламандры — это просто-напросто Множество; они создают эпоху именно тем, что их так много… словом, наступила великая эпоха. Так чего же еще не хватает, чтобы действительно настал счастливый новый век всеобщей удовлетворенности и процветания?.. Честное слово, ничего!» — немного иронически и довольно серьезно отвечает автор романа.

Где-то мы, однако, уже слышали все эти слова. Культура и Цивилизация, Творчество и Техника, История и Природа, Однократная Неповторимая Оригинальность и Стандарт, Качество и Количество — это уже противополагалось. Одним из авторов подобного «учения» был Освальд Шпенглер (главное его сочинение «Закат Европы», вероятно, хорошо известно К. Чапеку, так как он, несколько иносказательно, поминает Шпенглера в своем романе). Предшественниками Шпенглера были русские реакционные мистики Н. Данилевский и К. Леонтьев, а последователями всех их в России являлись Бердяев, Франк, Степпун и др.

Разделяя, по-видимому, точку зрения Шпенглера (в отношении внутреннего, душевного устройства саламандр), Чапек пишет, не замечая никакого противоречия: «У саламандр есть свои подводные и подземные города. У них есть столицы в пучине, свои Эссены и Бирмингемы на дне морском… у них есть свои перенаселенные фабричные кварталы, гавани, транспортные магистрали и миллионные скопления населения; словом, у них есть свой мир… по-видимому, высокопрогрессивный в техническом отношении… Источником энергии является для них море со свом приливом и отливом, со своими подводными течениями и разницей температур» и т. д.

Вопрос, который мы сейчас обсудим, имеет принципиально важное значение, потому что, очевидно, даже лучшие, передовые писатели Запада вольно или невольно разделяют кое в чем «учение» Шпенглера. Чапек в соответствии с этим «учением» допускает, что можно построить свои столицы в морской пучине, свои Эссены и Бирмингемы, использовать энергию моря и т. п., и одновременно все это может быть проделано абсолютно «бездушными», хотя и цивилизованными существами — животными-саламандрами: иначе говоря, Чапек убежден в противоположности Искусства и Техники или Культуры и Цивилизации, принимая, что второе произошло из первого как старец из юноши.

Современный фашизм широко пользуется книгами Шпенглера как философией господ и идеологией фюреров, как средством подавления трудящихся, как орудием их прогрессивной эксплуатации, доводящей людей до духовной и физической гибели.

Неужели столь одаренный, проницательный, сатирический писатель, как Чапек, не понимает, что ныне большинство трудящегося человечества — это техники, потому что всякий современный труд связан с использованием машин и технических приспособлений? И что означает противоположение Культуры и Цивилизации, иначе говоря, Творчества и Техники?

Оно, это противоположение, означает круглое невежество людей, разделяющих такую

точку зрения, их неосведомленность ни в культуре, ни в технике, если за всем этим не скрывается простого, злостного, утилитарно-политического намерения. Мы это постараемся доказать, но вначале оговоримся, что нам печально наблюдать в людях, сознательная деятельность которых посвящена борьбе с фашизмом, скрытые, может быть, невнятные для них самих элементы реакции.

Просим нас извинить за эту резкую формулировку, но мы вынуждены были ее здесь применить, потому что вопрос идет об одной из основ мировоззрения современного западноевропейского человека.

«„Мы люди Саламандрового века“ — это говорилось с чувством законной гордости; так в какую же дверь мог толкнуться Человеческий век со своей медлительной, мелочной и кропотливой возней, которая именовалась культурой, искусством, чистой наукой или как-то там еще!» — пишет Чапек в романе. Сатирическая интонация здесь налицо, но тут есть и другая вещь, тоже налицо, Саламандровый век, животная жизнь — дела, дескать, несносные, гнетущие, но что же делать, раз саламандры сильнее нас: не лучше ли, чем тосковать и скулить впустую, открыто признать торжество своего врага, покориться ему и мужественно испить свою тяжкую судьбу до конца, сохраняя гордое, спокойное лицо? Чапек здесь опять лишь повторяет Шпенглера, предлагавшего людям культуры остаться на своем посту до конца, как солдатам, которых забыли сменить, и пасть мертвыми на жесткую, сухую землю «цивилизации», отчетливо понимая, что так и быть должно, что другого исхода нет, что — «идущие на смерть тебя приветствуют». Фашизм подобрал у Шпенглера это сентиментально-дилетантское, невежественное «учение», потому что фашизму нужна покорная гибель людей, фашизму необходимо создать в людях внутреннюю блаженную и сладострастную настроенность, направленную к самоуничтожению во имя славы и эгоизма фюреров, во имя господства цезарей империализма, — но зачем такую «теорию» потребовалось Чапеку трактовать в своем романе — то грустно, то испуганно, то иронически (а чаще с отчаянием и скрытой печалью), вместо того чтобы раздробить стальным сатирическим пером темную голову взбесившегося глупца и указать великое пространство будущего, лишь временно покрытое тенью очередного, хотя и самого беспощадного врага человеческого рода — фашизма? Не следует писателю содрогание собственного сердца принимать за подземные толчки приближающейся всемирной катастрофы. Человечество (в целом) еще не видело добра в исторической жизни, оно, по словам Маркса, переживает лишь свою предысторию — не означают ли поэтому все попытки «приговорить» человечество к ликвидации, к смерти, к поглощению его «саламандрами» только вариации того же реакционного невежества (невежества, служащего, однако, вполне сознательным инструментом подавления и угнетения в руках класса господ) — невежества и еще страха? Но невежество и страх — ведь это лучшие гарантии сверхэксплуататорского режима! Зачем же антифашисту К. Чапеку потребовалось впасть в своем романе в столь грустное для него заблуждение? Допускаем, что это вышло у автора почти бессознательно, благодаря трагическому (а иногда комическому) течению событий в современной Западной Европе, но истинный писатель ни при каком ходе вещей не должен утрачивать своего сознания.

4

Итак, по Чапеку, саламандры — это существа техники, механического труда, стандарта, количества, размножения. Усвоив от людей их техническую цивилизацию, построив подводные и подземные Бирмингемы, столицы и великие пути сообщения, саламандры все же не приобрели человеческого гения или воодушевления, они остались прежними, почти неодушевленными животными.

Следовательно, техника и духовная культура, по Шпенглеру и по Чапеку, вовсе не обязательно должны совмещаться, наоборот, они могут быть антагонистами.

Схема здесь такова: некое культурное, оригинально-творящее человеческое начало образует как бы оазисом во времени определенный исторический мир; затем творческое

начало изживает себя, и тогда результаты, плоды бывшего творчества начинают эксплуатировать последние представители угасающей исторической культуры — наступает период техники, склероза творческих сил.

Эта теория имеет явно мистический характер. Что такое культурное «творческое начало» и откуда оно происходит? Свой дар знаний, свою способность к работе и творчеству всякий человек получает из двух источников: исторического опыта прежних поколений и личного отношения к действительности, посредством труда; последнее — личный труд — идет в конце концов в общую историческую сокровищницу, обогащая наших потомков добавочным опытом и познанием действительности, пусть даже этот наш вклад будет невелик. Правда, есть один вид «труда», который лишь проживает и расхищает историческое наследство и в духовном и в материальном отношении, — это деятельность эксплуататоров.

Что служит вообще источником и средством для создания культуры? Это, конечно, работа человека в реальном мире — пусть такая работа в ее высшей или своеобразной форме называется творчеством. Но, как мы выше говорили, современная работа человека всегда связана с использованием технических орудий: техника и труд теперь неотделимы, техника стала универсальным средством человеческой работы и отчасти заменой ее. Материальное же благо, равно как духовное (в смысле приобретения новых знаний, притом всяких знаний — производственных и нравственных), невозможно себе представить иначе, как только нажитым в общественном труде, в практическом отношении к действительности. Следовательно, технический труд, то, что является источником по крайней мере современной европейской культуры (или цивилизации: мы здесь не будем рассматривать казуистическую разницу этих понятий), — техника (и труд) объявляются «неодушевленными предметами», знаменующими собою эпоху упадка западной культуры. Иначе говоря, что является создателем человеческой души, то считается, наоборот, ее разрушителем: техникой могут владеть и бездушные животные, саламандры. Именно оттого саламандры и освоили технику столь превосходно, что они «без души», а первичные изобретатели техники — люди — обречены на гибель.

Скучно бывает копаться в этом абсурде, но мы здесь обязаны рассмотреть и абсурд.

Реальная человеческая история — и теперь и две тысячи с лишним лет назад, в античную эпоху — совершилась и совершается, конечно, совсем иначе, чем полагает Шпенглер или кто-либо другой, подобный ему. Техника есть именно признак воодушевленного человеческого труда, и она лежит в начале всякой культуры, а не в конце ее.

Если под техникой К. Чапек имеет в виду более узкое понятие «машинизма», который внешне как будто не требует творческого напряжения работника, то и это представление можно легко опровергнуть. К. Чапек, наверно, слышал про отбойный молоток Стаханова и про паровоз Кривоноса. В отбойном молотке и паровозе нет ничего нового, но всем известно, какое новое, чисто творческое применение дали этим машинам двое знаменитых советских рабочих (а вслед за ними и еще сотни тысяч рабочих на самых различных механизмах — от обувной машины до простой мотыги). Как раз этот технический, творческий акт вначале лишь двух рабочих стал одним из главных источников для развития новой всемирной культуры человечества — коммунизма.

Для чего это совершено? Для того чтобы в мире было как можно более хлеба, одежды, жилищ, как можно более глубокой музыки, литературы и мысли, чтобы обеспечить для будущего времени гораздо более успешный и быстрый прогресс человечества, чем теперь. И в результате советского, стахановского движения культура сразу же получила новое развитие: доказательством этому служат новые школы, библиотеки, театры, дворцы и т. п. Мы здесь лишь напоминаем про эти общеизвестные факты.

Видимо, ход истории совершается совсем не теми силами и не в том направлении, как предполагают некоторые мыслители и писатели на Западе. Рассуждая о технике, они на самом деле не имеют о ней представления, кроме того, которое выработало их идеалистическое, спекулятивное мышление. Они легко «перевешивают» трудовой опыт и

сознание сотен миллионов людей одной своей головной литературной «догадкой»; говоря предосудительно о «технике», которая производит великое количество всевозможных продуктов, они не могут указать хотя бы одну такую страну, где был бы накормлен хлебом весь народ до одного человека (про СССР некоторые западноевропейские мыслители и философы не поминают вовсе, может быть, именно потому, что эта страна своей практикой опровергает все их концепции). Где же тут крайнее, даже «удручающее» развитие техники? Скорее она находится лишь в начале своего действительного всемирно-исторического прогресса, временно стиснутая ныне в каменеющем скелете капитализма. Разговор о количестве, в которое будто бы благодаря технике превратилось в качество, есть темное недоразумение. Неужели автор романа думает, что так просто редкое, вновь открытое, оригинальное превратить в массовое, общедоступное? Пусть кто-нибудь из критиков техники это попробует… Пусть они сделают общедоступными хотя бы хлеб, одежду и работу — это ведь тоже элементы культуры.

Разгадка изложенного выше отношения к культуре, к технике и к судьбе целого человечества заключается в том, что погибающий класс вырабатывает в себе трупный яд еще прежде своей исторической смерти, и этим ядом он заражает не только своих коренных представителей, но и людей «по соседству» — из других общественных групп, — даже тех людей, которые желают быть в оппозиции к костенеющему классу господ. У таких людей общественное, гибельное состояние господствующего класса может иногда превращаться в индивидуально-своеобразное ощущение, обманывающее прежде всего их самих.

В силу индукции, «прямой наводки» из чуждого им паразитического общества, впечатлительным и талантливым интеллигентам кажется, что они сами тоже должны погибнуть, а умирающие бывают убеждены, что жизни без них на земле больше не будет. Они, эти люди, подобны трогательным детям, играющим на чужом поле битвы и первыми попадающим под пулеметный огонь.

5

Обратимся к дальнейшей судьбе саламандр и определим, кого же автор имел в виду под этими условно-фантастическими животными.

Туземцы на Цейлоне убили несколько саламандр. Саламандры в ответ «напали на какую-то деревню». Хищническое судно «Монроз» прибыло на Кокосовые острова для охоты на саламандр. Саламандры отогнали людей, после чего одна большая саламандра явилась перед капитаном и сказала: «Отправляйтесь обратно!» Капитан спросил: «Я хочу знать, что вы сделали с моими людьми» (до того напавшими на саламандр). «Они не должны были нападать на нас, — сказала саламандра, — возвращайтесь на свое судно, сэр!» «Капитан… помолчал немного, а потом совершенно спокойно говорит: — Ну, ладно! Стреляйте, Дженкинс! — И механик Дженкинс начал стрелять в саламандр из пулемета», «…и они (саламандры) падали, как скошенные колосья. Некоторые из них стреляли из своих револьверов в мистера Линдлея (капитана), но он стоял со скрещенными на груди руками и даже не пошевельнулся».

«…через несколько недель к Кокосовым островам подошла канонерка его британского величества „Файрболл“… из моря вышли саламандры, уселись на песке в большой круг и начали свой торжественный танец. Тогда канонерка его величества пустила в них первую шрапнель».

Так началась война человечества с саламандрами, — очевидно, по вине представителей человечества. Государства Европы, испугавшись саламандр, стали готовиться к войне не с саламандрами, а прежде всего одно с другим: «Крепость на английской стороне была занята двумя дивизиями тяжелых саламандр и приблизительно тридцатью тысячами работающих саламандр, на французской — тремя дивизиями первоклассных военных саламандр».

То есть, вступив в конфликт с саламандрами, европейские страны хотели напасть прежде всего одна на другую посредством тех же саламандр.

Саламандры поняли эту игру, затеянную не из расчета, а из безумия людей, и ударили по всему европейскому человечеству, ударили так, как только могли ударить двадцать миллиардов саламандр, вооруженных всей «заимствованной» человеческой цивилизацией, помноженной на их трудоспособность и количество…

А что же им было делать другое? Ведь саламандры теперь уже убедились, что человечество им не нужно и опасно: люди на них нападают и расстреливают их из пулеметов; все, что было ценного и достойного в цивилизации, саламандры уже освоили; для естественного размножения им нужна реконструкция планеты, новое распределение океанов и контитентов, а на континентах живут люди.

Конечно, думает автор романа в лице своих персонажей, во всем виноваты сами люди. «Это сделали все люди. Это сделали правительства, это сделал капитал… Все хотели иметь побольше этих саламандр. Все хотели на них заработать. Мы тоже посылали им оружие и всякое такое… Мы все в этом виноваты…»

И далее автор говорит уже от своего имени: «Я не политик и не экономист; я не мог их (людей) переубедить; что делать, по-видимому, мир погибнет и потонет; по крайней мере, это будет осуществлено с помощью науки, техники и общественного мнения, причем будет пущена в ход вся человеческая изобретательность. Никакой космической катастрофы, но исключительно лишь государственные, хозяйственные и прочие тому подобные соображения… Против этого ничего не поделаешь».

Так что же, саламандры, следовательно, — дети людей, потому что в самих людях есть, очевидно, саламандровое начало, приводящее их к гибели: «Все в этом виноваты». Люди есть «саламандры» и притом больше, чем им кажется, ибо именно люди из жалких, безвестных и редких животных воспитали могучую армию победителей человечества. «Знаешь, — спрашивает автор у самого себя, — кто одалживает саламандрам деньги, кто финансирует этот конец света, весь этот новый всемирный потоп?» — «Знаю, — отвечает его внутренний собеседник. — Все наши промышленные предприятия. Все наши банки. Все наши правительства».

И автор кончает свой роман утешительным легкомыслием: «Все мировые океаны будут зачумлены. Море будет заражано искусственно культивированной лягушачьей чумой. А это, брат, конец. Саламандры погибнут». — «Все?» — «Все до единой. Это будет вымерший род… А потом континенты постепенно опять начнут расти благодаря речным наносам… и все опять придет в такой же вид, как было прежде. Возникнет новый миф о всемирном потопе…» — «А потом?» — «Этого я уж не знаю…»

Чапек полагает, что саламандры не способны победить лягушачью чуму, хотя они и способны победить человечество. В соответствии с воззрением Чапека на технику это возможно, поскольку саламандры, будучи техниками, не способны к изобретательству и творчеству; в соответствии с истинным значением и содержанием техники — это пустяки, и саламандры легко найдут возможность обеззаразить мировые водоемы от лягушачьей чумы.

Завершается роман вопросом: «А потом?» и ответом: «Не знаю». Самая существенная часть романа, ради которой и стоило бы его весь писать, состояла бы как раз в положительном ответе на заданный вопрос; но эта часть романа не написана. Наиболее интересным и необходимым для нас является именно то, что будет «потом», после победы людей над саламандрами, — новый человеческий мир, — если согласиться с автором, что саламандры — это суть фашистообразные существа. Но не будет ли эта победа мнимой, ибо, по Чапеку, саламандры вооружились всем от людей, в том числе животные переняли от представителей человечества и свой фашистский, агрессивный характер? Вспомним, кто первый напал на саламандр и привил им чувство и технику войны… Следовательно, если говорить последовательно, победа над чапековскими саламандрами еще не избавит мир от фашизма — пусть даже все эти животные будут истреблены.

Некий фашистский зародыш останется внутри самих людей, в их капиталистическом способе хозяйства, в их отношениях друг с другом — там же, где этот зародыш был и до появления саламандр. Так в чем же выход, в чем состоит действительная, принципиальная и

абсолютная победа над фашизмом? Автор всерьез не отвечает на этот вопрос; он делает усилие над собой и неубедительно произносит: мы погубим саламандр лягушачьей чумой.

В более полном тексте романа, подготовляемом к изданию отдельной книгой, автор допускает повторение, точное копирование саламандрами современной истории капиталистического человечества, доведение «животными», вместо людей, этой истории до конца, завершение ее. Автор рассуждает таким образом: на Востоке, в Лемурии, «еще живут топтыжки капитана ван-Тоха, исконные, тихоокеанские, полудикие саламандры, над ними владычествует King Salamander (король саламандр), ветхий, „отсталый“ саламандра-старичок. И есть другие саламандры, освоившие другую область — Атлантику. Эта область „цивилизованная, объевропеившаяся и американизировавшаяся, достигшая полной зрелости с точки зрения техники и духа времени… Там теперь диктаторствует Chief Salamander — великий завоеватель, техник и солдат. Чингисхан саламандр и взломщик континентов. Он человек, а не саламандра. Его настоящее имя — Андреас Шульце, а во время мировой войны он был где-то фельдфебелем“.»

«— Ах, вот оно как!..» — «— Ну, да, конечно. То-то и оно. Ну так, значит, Атлантида и Лемурия… Лозунг гласит „Лемурия — лемурам! Долой инородцев!“ и тому подобное. Между атлантами и лемурами растет пропасть взаимного недоверия и наследственной вражды не на жизнь, а на смерть. Атланты презирают лемуров и называют их „грязными дикарями“, а лемуры фанатически ненавидят атлантских саламандр» — и так далее. «Дело дойдет до мировой войны саламандр против саламандр… Лозунг будет — „Мы или они!“» И тогда «более прогрессивные, европейски образованные атланты отравят лемурские моря химическими ядами и культурами смертоносных бактерий, и притом с таким успехом, что будут зачумлены все мировые океаны». В этом отравленном, зачумленном мире, очевидно, погибнут и лемуры, и атланты.

Здесь автор, по нашему мнению, работал не в полную силу и способность своего таланта. Ход последних событий находится в антагонистическом противоречии с причинами, породившими эти события. Попробуем за автора наметить те события, которыми можно было бы без особых противоречий «закончить» его роман, подчиняясь в этом случае духу и замыслу всего романа. Столь способные существа, как саламандры, конечно, предвидели бы, что в результате отравления морей они и сами погибнут все целиком (даже многие миллионы людей сейчас предвидят последствия будущей мировой войны, а саламандры ведь более одаренны, чем люди, потому что саламандры на всех поприщах, не только на военном, победили людей; пусть автор с этим не согласен, но и мы с ним не согласны — по причинам, изложенным выше).

Далее. На всякий яд, на всякую «чуму» и «химию» наследниками человеческой цивилизации было бы почти немедленно изобретено противоядие.

Больше того. И атланты, и лемуры стали бы пользоваться почти одним и тем же оружием войны, несмотря на разницу в культуре и технической квалификации между атлантами и лемурами. Это произошло бы неминуемо, поскольку, по Чапеку, саламандры унаследовали от людей не один лишь их разум, но и все их безумие, шовинизм и предательство; в силу этих последних «способностей», многие саламандры-атланты перешли бы на сторону лемуров и передали бы лемурам высокие военные знания атлантов. Кроме того, лемуры наняли бы среди атлантов шпионов и послали бы к атлантам своих разведчиков. Благодаря этим обстоятельствам военные силы «передовых» и «отсталых» саламандр скоро уравновесились бы, и началась бы долгая война на взаимное истощение: резкий перевес одной стороны над другой стал бы невозможен. Химия, отрава и лягушачья чума, которыми аргументирует автор, это суть разновидности старинной «божественной машины»; в реальной истории, в реальном мире эта машина действовать не будет.

Фантастика же автора есть тоже реальность, хотя она и приведена к сокращенному алгебраическому выражению.

Итак, идет мировая война саламандр: история человечества продолжается «руками» животных. Саламандры постепенно тают в смерти и изнеможении; они близки если не к

полному исчезновению, то к оцепенению, к обратному превращению в беспомощных животных со смутным разумом, к беспамятству в недрах природы. Тогда на сцену истории появляются, допустим, деловитые муравьи (вот кому к лицу «цивилизация», если понимать ее по Чапеку), и эти муравьи поедают миллиарды саламандр, павших на полях битв, и заодно облепливают туловища тех саламандр, которые еще движутся в сражениях или работают в тылу, объедая их до скелетов и растаскивая кости их по частям в свои «кучи-государства». Вмешательством муравьев и кончается война саламандр. Муравьи наследуют эпоху «саламандризма» и через нее — человечества. Такой конец романа не противоречил бы духу романа Чапека, и автор мог бы обойтись тогда без «божественной машины», предполагаемым действием которой он завершил роман. Продолжим еще немного наш вариант окончания чужого произведения, чтобы не ответить, подобно автору, на вопрос: «А что будет после муравьев?» — «Не знаю». Пожрав миллиарды саламандр, муравьи стали тучными и поверглись в долгое дремотное состояние «блаженства». Во время такого состояния их умертвили травяные вши — тли, которые, как известно, служат для муравьев дойными коровами и отчасти рабами. Каждая тля после того уползла на свободу — в траву и цветы. На свободе все тли погибли в цветах-паразитах, которые питаются насекомыми (здесь можно было бы привлечь на помощь ботаническую и энтомологическую терминологию). И далее автор попал бы в бесконечное коловращение обмена веществ в природе; в действие романа вошли бы даже минералы, магнитные токи и космические лучи — роман бы не мог быть закончен.

Причина дурной бесконечности такого романа в тех порочных, исторически ошибочных принципах, которые автор положил в основание своего произведения; именно, что человечество в силу своих внутренних качеств и отчасти внешних условий идет к своей ликвидации. Если это так, то роман Чапека можно окончить либо явлением «божественной машины», либо «коловращением веществ», то есть произведение вообще нельзя будет закончить. Автор предпочел первое, может быть, он и прав, потому что это короче. Нам же такой выбор автора позволяет догадываться, что Карел Чапек, вероятно, обладает некоторым пониманием того, что если человечеству действительно угрожает ликвидация, то преодолеть эту ликвидацию можно лишь начертанием плана выхода из этого угрожающего состояния и соответствующим революционным действием, а не пассивным предвидением «неминуемого» будущего, ожидающего всех нас, в виде участия в обмене веществ природы.

Этот выход уже существует. Он открыт для всего человечества советским народом; но странно, этот выход для Чапека словно не существует.

В последнем нашем замечании скажем про «ликвидацию» человечества — одну из распространенных идей среди западной интеллигенции, в том числе и среди антифашистский интеллигенции. Идея эта почти ровесница человечеству, в ней заключается «скрытое» желание угнетателей использовать угнетенных до смерти, до уничтожения последних, и одновременно в этой идее есть страх и опасение угнетателей, что, ликвидировав чрезмерной эксплуатацией и войнами трудящихся людей, угнетатели потеряют источник и смысл своего существования и сами исчезнут с лица земли.

Происхождение идеи ликвидации человеческого рода и ее авторы нам хорошо известны.

Но есть другая, несравненно более истинная идея. Это ликвидация «ликвидаторов» человечества. Мы приглашаем Карела Чапека к ней присоединиться.

Мы высоко ценим этого большого человека и писателя и уверены, что он в будущем обнаружит себя как сокрушительный художник, работающий более точно и счастливо, чем в «Войне с саламандрами».

Стахановец Басов
(По поводу романа «Танкер Дербент» Ю. Крымова)

Истинная тема этого произведения заключается в зарождении и развитии

стахановского движения на морском транспорте, то есть в изображении самых глубоких и интересных людей нашего времени — стахановцев.

Художественное выполнение столь ответственной темы удалось автору превосходно. Мы это обязаны прямо здесь заявить. Конечно, можно набрать в повести небольшую сумму погрешностей и попытаться «вчинить» их автору, дабы ему особо не повадно было гордиться своим успехом, дабы он не «зазнался». Но нам, читателям, чуждо такое попечение о писателях, точно о каких-то несознательных существах, которые могут «избаловаться» от похвал и почета. Наоборот, писатели должны быть гораздо более сознательны, чем многие из нас, иначе мы не будем их читать и нам нечему будет у них учиться. Если же писатель подвержен порче, дисквалификации от хулы или славы, но не способен улучшить свою работу, учась и у своей славы и у хулы на себя, — то какой же он писатель?

Что же наиболее хорошо удалось создать автору в своей повести? Наиболее хорошо у него — наиболее трудное: главный герой произведения, один из самых первых стахановцев. Вспомним, к примеру, что в последнее время был ряд неудач у наших писателей, причем эти ошибки характеризовались отсутствием силы и значительности в главных персонажах произведений, созданных художественно неуверенно.

При удачном изображении второстепенных героев, людей, являющихся спутниками центрального героя, при успехе в области доказательства несущественных мыслей, получалось так, что мы словно слышим аккомпанемент, но не слышим голоса певца. В чем причина такого явления? В том, что авторы не сумели органически овладеть идеей своего произведения, что эта идея, произойдя в действительности как факт, не воплощается в литературе как образ, потому что она внедряется в автора извне, но у него не хватает сил родить ее заново свободно. И творческая способность автора, оставшись не примененной к развитию основной темы, расходуется на вторых лиц, на вторые линии произведения — зачастую получается талантливо, интересно, но непитательно, точно вы едите искусно приготовленный, вкусный суп, а хлеба нет.

У Ю. Крымова дело обстоит наоборот. Он владеет своей темой органически. Главный герой его повести, Басов, не обездолен, не обескровлен автором, чтобы за счет Басова изобразить других, менее важных людей в произведении. Крымов пишет Басова в лицо, в упор, не смещаясь в сторону, в более «легкое» направление, и отсюда получаются дополнительные художественные результаты. Именно: все «вторые» персонажи, освещенные центральным образом Басова, обогащаются, перестают быть «вторыми», неглавными, подрастают до высокого уровня первого героя, становятся в один ряд с ним, — и вся проблема ведущего героя и «подсобных» персонажей разрешается: в естественном действии настоящего искусства все становится главным, первоочередным или, по крайней мере, необходимым. Смутное и зачаточно живое делается воодушевленным, обречённое и враждебное погибает.

Обратимся к доказательствам нашего утверждения, что повесть Ю. Крымова очень хороша, а образ Басова в ней превосходен.

На морской радиостанции дежурят два человека — Тарумов и Муся Белецкая, жена Басова. Она не видела Басова уже много месяцев — он в плавании и, бывая в Баку, не сходит на берег, во всяком случае не видит своей жены. Для Муси он — странный человек, она даже не уверена — любит ли ее муж и замужем ли она сама. Через Мусю, через ее тревогу дается образ механика Басова, образ вначале неопределенный, больной и смутный… Идет ночь. Тарумову нравится Муся Белецкая: может быть, он на ней и женится, это бывает: «Мусин муж плавает на танкере „Дербент“. Этот „Дербент“ недавно наделал много шума, — ему принадлежала идея стахановского рейса, и он первый ее осуществил. Утром с „Дербента“ была радиограмма: ведет на буксире какое-то судно с испорченной машиной… Муся видела радиограмму и хоть бы слово! А вчера был шторм. Никогда не упоминает о муже… Танкеры стоят в порту не более трех часов. Так и отвыкли друг от друга». Вдруг — редкий сигнал по радио: «три точки, три тире, три точки… СОС… Я, „Узбекистан“… На судне возник пожар. Ликвидировать не можем… Самостоятельного хода не имею. Буксировавший танкер

„Дербент“ обрубил буксир. Уходит прежним курсом. На сигналы не отвечает. Мы в безвыходном положении». Следующая радиограмма: «СОС… Я, „Узбекистан“, имею на борту груз мазута. Взорвались десятые танки. От взрыва теряю устойчивость. Шлюпки спустить трудно из-за огня на юте… Танкер „Дербент“ уходит, не отвечая на сигналы». Муся говорит: «Сволочи! Бросили товарищей». Среди «сволочей» на «Дербенте» находится и ее муж. Проходит немного времени, по радио заговорил молчавший до того «Дербент»: «„Узбекистан“, я, „Дербент“, иду к вам. Подойду с правого борта, спускаю шлюпки. Соберите людей, сохраняйте спокойствие». «Тарумов обернулся и увидел Мусю. Она стояла за его стулом, прижав руки к груди. Лицо ее бледно. Ему показалось, что она может упасть…» «Знаешь, я не могу работать. Я постою тут… можно?..» — «Твой муж не участвует в спасательных работах. Он в машинном отделении, там опасность меньше». Муся вздохнула: «Вы это про Басова? Так он мне не муж больше… Он такой… странный». «Внезапно щелкнули мембраны телефонов… Громко засвистало тональное радио… „Я „Дербент“. Верните спасательное судно. Теплоход „Узбекистан“ затонул… Экипаж снят и доставлен на борт. Обеспечьте к приходу медпомощь. Есть обгоревшие. За помполита „Дербента“ Басов“. — Здорово, — завопил Тарумов». И дальше: «Твой Басов, наверное, золото, молодец парень! Ты подумай, ведь у них красноводская нефть в танкерах. Она воспламеняется как бензин… Странно. Почему не капитан подписал радио? Ну, все равно. Это же замечательно: „Верните спасательное судно“. Вот они, наши моряки!» «— Только почему же они ушли сначала, — спросил он себя в десятый раз, — сначала ушли, потом вернулись?»

Так автором поставлена себе и читателю конкретно-жизненная и художественная задача, общая и частная в одном ключе. Сначала лишь двое людей — Тарумов и Белецкая, а затем и все другие подводятся ходом вещей к повороту своей судьбы; люди точно замирают или смущаются на короткое время, потому что не все они хорошо знают, как им надо теперь поступить, какое принять решение, но все они чувствуют, что решение принимать нужно, что отныне жизнь их и всех других людей должна быть изменена. Так растерялась Муся перед поведением «странного» Басова. Хотя он и был ей мужем, но она не знала его: кто он такой — обычный неудачник или, может быть, тайный герой.

Это был период кануна стахановского движения, начало новой исторической эпохи. Люди, овладевшие техникой, начали «решать все». Всякие путы с них были сняты давно, предъявлялись высшие, благородные, человеческие требования — творчество, инициатива, индивидуальность. Но инерция прошлого все еще мешала человеку быстро подняться. Даже неплохие работники старой школы не могли понять, в чем дело, и для них новая стахановская эпоха истории вначале предстала событиями, которые они никак не могли превратить в собственные мысли и в собственное чувство.

Токарь судоремонтного завода Закирия Эйбат, пройдя, как и все рабочие, техминимум, максимально использовал этот минимум: он удвоил скорость резания на станке. Почему он это сделал? Потому, что он мыслящий, свободный человек, а не бестолковый переутомленный раб. Против Эйбата пошли цеховой мастер и инженер Нейман. Последний говорил Басову: «Твой изобретатель (то есть Эйбат) мог погубить станок». Оказывается, Нейман несравненно меньше знал продуктивность и запас прочности станка, чем рабочий Эйбат. «От этих рационализаторов одно беспокойство, — заговорил Бронников» (механик). Басов «поднялся и побрел к двери. Он… испытывал такое чувство, точно с разбега налетел на стену».

На вечеринке Басов знакомится с Мусей. Муся хорошо знает инженера Неймана и мягко предупреждает Басова: «— У тебя большие способности, Саша… Нейман очень ценит тебя. Но сейчас он тобою недоволен, я знаю. Он говорит, что ты всюду находишь недостатки и берешься их исправлять. Это раздражает людей и потом… Ты отстаиваешь глупое предложение Эйбата и идешь против всех… тебя считают чуть ли не интриганом… — Басов слушал и гладил ее руку. Ее слова казались ему странными, он едва понимал их смысл».

В отношениях молодых любящих людей создалось напряжение, это напряжение

исчезнет или вырастет в драму в зависимости от того, победит ли дело стахановца Басова или его одолеют противники. Если его одолеют, он в памяти Муси останется интриганом, бесцветным неудачником, он ею будет забыт; если победит Басов, для Муси предстоит не только полюбить его еще сильнее, но и самой переродиться.

«— Тебе тяжело со мной? — спросил он (Басов) задумчиво. — Мне беспокойно. Я как-то вовсе не уверена в нашем завтрашнем дне. Ты такой странный…» Это очень точная и тонкая характеристика Муси, заключенная в ее же реплике. Ей, конечно, беспокойно: ведь ей придется и детей рожать и кормить их, — следовательно, жизнь нужно строить наверняка, без опасных фокусов. Она лишь пока не понимает «малого»: именно производственное, стахановское поведение Басова и обеспечивает детей и женщин наиболее обильным и прочным материальным достоянием.

Басов работает на регулировке дизелей на танкере «Агамали» и впервые в нефтевозном флоте доводит мощность машин до проектной, тогда как в учебнике Немировского сказано: «Предельная рейсовая мощность двигателей обычно находится в рамках 70–75% от проектной».

Чтобы разом избавиться от всех хлопот и от тревоги, связанных с загадочным, упрямым Басовым, Нейман рекомендует его механиком на «Дербент», где машины не налажены. Предложение принимается. Басов говорит жене: «Честное слово, я даже доволен, Муся. Стоит ли отказываться от трудного дела только потому, что оно трудно?» Муся плакала: «Но я не от этого плачу… Просто мне жалко тебя, потому что ты неудачник. Зачем ты бодришься, обманываешь себя и других?.. Ты сделал из нашей жизни сплошную спешку, ты жил так неуютно, точно квартирант… Мне кажется, что ты неудачник, слабый, нелепый человек, прости! Тебя удалили с завода. Это оскорбление! А ты доволен». Он крикнул неистово во весь голос: «— Замолчи!»

Команда на «Дербенте» показалась Басову сбродом, за исключением помполита Бредиса, но он тяжело болен. Капитан — старая бесхарактерная тряпка, истерик и человек с дурным политическим прошлым; штурман Касацкий — предатель, прохвост и очковтиратель. Бредис и Басов понимают, что дело все же можно наладить; команда, хоть она и случайно подобрана, состоит из людей рабочего класса, и люди плохо работают потому, что их некому воодушевить и объединить вокруг эффективного, успешного труда. «Дербент» не выполняет плана перевозок, а это прежде всего бьет по команде, — люди не получают премиальных, в порту над ними смеются как над «тихоходами», «гробами на мокром месте», настроение на «Дербенте» плохое, кое-кто пьянствует вмертвую.

Басов откровенно объясняет товарищам положение и делает вывод: перебрать на стоянке гребные двигатели, сменить поршневые кольца, добиться хорошего сжатия в цилиндрах, увеличить обороты машин, заставить их работать в запроектированном расчетном режиме, повысить скорость судна и — объявить соревнование лучшему танкеру «Агамали». Двигатели были отрегулированы. Социалистическое соревнование обернулось для людей не только желанной школой труда (ведь при разлаженной системе труда, в суете и беспорядке сил тратится гораздо больше, чем при соревновании, когда нужна точная, разумная организация), но и воспитанием человеческого достоинства, пробуждением интереса к большой всеобщей жизни, причиной творческого отношения к работе. Судовой моторист Гусейн Мустафа предложил увеличить полезную грузоподъемность «Дербента» за счет освобождения его от разного ненужного хлама и излишнего запаса горючего. Получилась возможность взять добавочно триста пятьдесят тонн полезного груза. Простой матрос в свободное время часами наблюдает за компасом и устанавливает, что судно ерзает по курсу благодаря неточной работе рулевого, отчего курс прокладывается не по прямой, а по ломаной или кривой — и путь судна удлиняется во времени и пространстве.

Автор глубоко, с полным знанием предмета, показывает нам творческую проницательность рабочих-моряков, и перед читателем встает широкая, конкретная картина соревнования как массового творчества, как содержания полноценной социалистической жизни. Люди меняются даже с лица; о команде «Дербента» как о «сброде» уже стыдно стало

вспоминать. Особо надо подчеркнуть, что автор точно знает свой материал — достижение, которым овладели далеко не все советские писатели. Только на днях, например, в четвертой книге «Нового мира» был напечатан один рассказ, где есть такой эпизод. Грузовик увяз задними колесами в реке; так что же — были пущены в ход передние колеса, и грузовик выполз…

Люди на танкере «Дербент» быстро растут. Некоторые из них, как Гусейн Мустафа, уже приближаются по своим качествам первоклассных творческих работников к Басову и вполне могут заменить его. Это вскрыто автором опять-таки превосходно по правдивости. Соревнование ведь заключается не только в том, чтобы повести отсталых людей за собой, но и дать им возможность обогнать себя, когда они набрали хорошую скорость.

Соревнование «Дербента» и «Агамали» продолжается с явным перевесом в сторону первого. Но вдруг «Дербент» получает приказ — отбуксировать из Красноводска танкер «Узбекистан», у которого испортились машины. «Дербент» берет «Узбекистан» на буксир и уходит в море обратным рейсом. Среди команды «Узбекистана» есть молодой радист, почти мальчуган, Валерьян. Мы редко встречали столь благородное и живое изображение советского юноши, как это удалось Ю. Крымову в отношении Валерьяна. Ночью в открытом море, во время вахты Касацкого, на «Узбекистане» начинается пожар. Касацкий дает приказ рубить буксирный трос, и затем «Дербент» уходит от горящего судна.

В это время из машинного отделения вышел Гусейн, и ему стало ясно все. Он дал гудок. Касацкий его прогнал, но Гусейн сейчас же разбудил Басова.

Басов, пользуясь доверием команды, берет командование над судном, поворачивает его к горящему «Узбекистану» и спускает спасательные шлюпки, на одной из которых он идет сам.

Люди из команды «Узбекистана» спасены, за исключением тех, которых уже нельзя было спасти из-за предательства труса Касацкого, из-за потери времени.

«Дербент» с триумфом подходит к бакинской пристани; моряков — спасенных и спасителей — встречают товарищи и родственники, к Басову на судно подымается его жена Муся и еле узнает своего мужа, покрытого ожогами…

Одновременно с соревнованием танкеров «Дербент» и «Агамали» шло другое, более тайное соревнование — Басова и Муси. Басов победил Мусю, ей остается дорасти до него, а в будущем, может быть, и опередить его — дорога ведь открыта.

Но сейчас Муся поняла, что она чуть-чуть не проиграла жизнь. Теперь для нее Басов больше, чем муж и любовник, он для нее первая необходимость ее существования. И она сдается. Но танкер уже грузится, пора прощаться. «Мы свое возьмем», — говорит ей на прощанье Басов; Муся сходит на пристань, и танкер уходит в очередной рейс. Любовь, оказывается, теперь растет и укрепляется лучше всего на корабле, в подвиге, в большой действительности, а не «на дому».

Мы поздравляем тов. Юрия Крымова с его литературным успехом.

«Тоска по высоте»

В 4, 5 и 6 книгах «Нового мира» и одновременно в тринадцатом томе альманаха «Год XXI» напечатан роман Леонида Соловьева «Высокое давление».

В этой своей рецензии на произведение советского писателя мы ограничимся лишь перечислением тех ошибок и погрешностей в романе, которые несомненны и поддаются объективному доказательству, а общую оценку произведения дадим очень кратко, не желая свой вкус навязывать читателю, потому что вкус иного читателя может быть более точным, чем наш.

Помощник паровозного машиниста Михаил Озеров «долго раздумывал о смысле жизни, о своем будущем». И вслед за этим дается как вывод из раздумий молодого человека: «Уже давно его томили и тревожили неясные мечты о славе, о подвигах». Желая пробиться к славе, Михаил пишет киносценарий. «Это был героический сценарий, прославлявший

красного моряка Ивана Буревого, победителя всех князей, баронов и генералов. Роль самого Ивана Буревого Михаил предназначал себе». Картину «Чапаев» Михаил смотрел одиннадцать раз, стихи в местной газете печатал дважды, в драмкружке ему поручали самые ответственные роли, поэтому «Михаил вдруг почувствовал себя необычайно сильным, способным сделать все — и сразу поверил в это, потому что сомнения — печальная привилегия зрелости… сомнений в его душевной описи не значилось». Сомнений пусть не значится, но хорошо было бы и точнее соответствовало действительности, если бы в «душевной описи» советского молодого человека, изображаемого Л. Соловьевым, значилась человеческая, народная, советская глубина. Будем продолжать наше изучение, а пока что в образе юноши, пытающегося пробиться к славе через кинематограф, нет ничего истинно-глубокого, социалистического, что бы отличало его от молодых людей, пробивающихся к славе, скажем, в Голливуде и других местах. «Он мог бы перенести любые испытания». «Чтобы проверить свою выдержку он простоял однажды целый час с вытянутыми вперед руками». «Если бы он слышал когда-нибудь о геральдике, то нарисовал бы для себя герб… „Сделай или умри!“».

Черты характера Михаила изображены отчетливо, но эти черты могут представлять абсолютную ценность лишь в соединении с другими качествами человека, а не сами по себе. Сами по себе такие особенности означают только повышенное самолюбие, желание отличиться во что бы то ни стало, и отличиться довольно избитым или вульгарным путем — через кино: на восхищение девушкам. Такая характеристика советского юноши слаба и недостаточна; в ней отсутствует главное — чем отличается Михаил, к примеру, от американского юноши (по своим внутренним качествам).

Михаил любит Клавдию, работницу депо, и пользуется ее взаимной любовью. При этом любовь Клавдии, в прошлом сироты, попавшей в воровскую компанию, перенесшей лагери, гораздо глубже, прямодушнее и искреннее любви Михаила. «Даже недостатки его казались Клавдии достоинствами — нетерпеливость, вспыльчивость, особенно властность, которую она бессознательно поощряла: ей нравилось быть покорной и послушной ему». Конечно, воля автора изображать девушку, вытерпевшую столько горя, почти готовой рабыней и даже аргументировать это свое положение, но его аргументация действует обратно: Клавдия выигрывает в чистоте и естественности своего образа, а Михаил проигрывает. — «Она (Клавдия) не понимала, что для нее эта жизнь была уже достигнутой высотой, а для него (Михаила) — только началом подъема; она завоевала эту жизнь, а он получил как будто в подарок». Понятно, токарем легче быть, чем заключенным, а насчет «достигнутой высоты» сказано просто в защиту главного героя — Михаила. Зачем? — Пусть он сам защищается. «Клавдия смотрела больше вниз, в прошлое… а Михаил за неимением прошлого смотрел вверх, в будущее, и тосковал по высоте». Одним словом, у Клавдии есть большой жизненный опыт, заработанный в тяжких испытаниях характер, здравая оценка блага свободной жизни, а у Михаила есть только киносценарий и «тоска по высоте».

Но кто из них более вооружен и подготовлен для действительного завоевания высоты жизни? Конечно, Клавдия. Именно потому, что у нее есть прошлое, есть пережитые и преодоленные бедствия, есть настоящая закалка, а не комические упражнения с «вытянутыми руками». Автор же хочет почему-то снизить образ Клавдии и доказать, что Михаил более подготовлен для «высот»: «В ней текла мирная, честная кровь заботливой хозяйки». Ну и что же? Разве эта кровь хуже, чем кровь рвущегося вперед честолюбца, человека без прошлого, не имеющего серьезного жизненного опыта, получившего все в подарок одним случаем своего рождения в счастливой стране?…

В конторе депо служит счетоводом некий Чижов. Он ухаживает за Клавдией. Автор сразу изображает Чижова. как отвратительного человека — и с лица, и с души: «в желтых немигающих глазах… было что-то неуловимое — этакий слабый, необъяснимый и неприятный запах его души». Несколько дальше: «Особенно мучился он (Чижов) в дни составления полумесячных ведомостей на зарплату, когда против фамилий начальника депо, инженеров и машинистов писал цифры от пятисот и выше, а против своей фамилии —

девяносто. Он завидовал пассажирам спальных пульмановских вагонов, прохожим в новых костюмах» и т. д. Тип, может быть, неприятный, но понятный: он просто материально бедный человек. Но сколь художественно дешево и литературно бестактно выбирать для отрицательного образа такой персонаж! Ведь это в точности по Хенкину: в его репертуаре была такая фраза-характеристика: «Ну, он же бухгалтер? ну — дурак, вы понимаете?» Л. Соловьев избрал для роли подлеца счетовода. Мы не смеем предлагать счетоводов в качестве исходных персонажей для создания высоко-положительных образов современности (хотя нечто подобное было бы чрезвычайно интересно), но укажем, что художественно и политически обездоливать уже «обездоленных» «счетоводов» дело слишком легкое и — для настоящего художника — ложное. Гоголь в «Шинели» поступил совсем иначе, хотя там ведь тоже был «счетовод». Задумав образ Чижова «по Хенкину», автор осуществил его отчасти «по Зощенко» (напр., фраза Чижова: «Довольно стыдно и даже нахально приводить жену в такую комнату»), а уже закончил судьбу Чижова по-своему, превратив его в фашиста-диверсанта.

Чижов одержим манией — разбогатеть, стать независимым, значительным человеком, — если бы возможно, он стал бы хозяином небольшого завода томатных консервов. У Чижова есть и самолюбие, пусть худосочное. Он хранит фотографии, привезенные с курорта, с собственными надписями: «Я, садящийся в лодку», «Я, гуляющий в парке». Но его одного трудно осудить за такое себялюбие, потому что Михаил тоже снялся в двенадцати видах для своего сценария, в котором он собирается сыграть роль Ивана Буревого.

Чижов встречается с крупным вором по фамилии Катульский-Гребнев-Липардин (у этого вора опять-таки, как и у Чижова, желтые глаза: видимо, это «расово присущий» всем мерзавцам цвет глаз); Катульский — бандит с философией; он говорит Чижову: «Я враг всех правил и ограничений. Сильная личность имеет в мире только один закон: свое желание. Вам это понятно?» Вообще этот Катульский рассуждает таким образом, точно он только что приехал с курсов Геббельса из Германии. Автор не захотел, очевидно, тратить своей художественной силы на создание образа подлеца (ведь подлец — это тоже образ, а вовсе не пустяки) и сделал Катульского по макету «фашиста вообще», выросшего из уголовника; к тому же автор обильно воспользовался материалом из вышедшей в свое время книги «Беломорканал», но в той книге были типы гораздо реальнее и сложнее Катульского.

У автора очень много гражданской честности, поэтому он настолько презирает Чижова и Катульского, что, когда дело касается их, допускает литературную небрежность. Например. — Катульский расстегивает пиджак Чижова и засовывает ему в карман деньги. — «Рукой он (Катульский) почувствовал, как прыгнуло и затрепетало алчное сердце Чижова». Алчность едва ли превращается в прыжок сердца, тогда бы и любовь можно было измерять градусником, а освобождать от любви горчичниками.

В романе есть два замечательных образа старых машинистов — Петра Степановича и Вальде, честных и героических художников паровозного искусства. Правда, в советской литературе у них есть уже предшественники, но и варианты подобных образов всегда будут для читателя интересны. Эти машинисты — воспитатели Михаила, и всем, что он впоследствии приобрел хорошего, Михаил всецело обязан им обоим, особенно Вальде. Они-то, Вальде и Петр Степанович, по существу, и представляли то доброе прошлое, усвоив которое, Михаил, возможно, достигнет высот своего будущего, — уже за пределами романа. Но в изображении Петра Степановича автором допущен ряд крупных непоправимых ошибок. Наиболее неприятная из них следующая: «Главной заботой в жизни Петра Степановича было — дожить до полного мирового коммунизма». Дело здесь и в смысле и в интонации фразы. «Мировой коммунизм» звучит здесь как блажь и прихоть старика; для коммунизма это значения не имеет, а образ старика сразу испорчен. Если автор допустил (ради оживления характеристики Петра Степановича) оттенок комизма, то здесь этот оттенок идиотичен, а кроме того, автор не владеет искусством комизма, судя по всему тексту романа. Он, к примеру, так описывает Степана Карнаухова, веселого рабочего парня: «Как только

Степа вошел, все засмеялись, а почему — неизвестно. Так было везде, где бы ни появлялся он». Такой парень нам, читателям, известен, и мы его легко представляем, но не в силу авторского изображения, а за счет собственного воспоминания.

Михаил, хотя он и окружен хорошей рабочей средой, хотя у него есть великолепные наставники в лице двух старых механиков, работает и живет неровно, с большими для него трудностями. Любовь его с Клавдией тоже полна огорчений и несколько раз доходит почти до окончательной разлуки. Это течение судьбы Михаила автору удалось описать естественно, потому что Михаил — человек, осложненный собственным эгоизмом и честолюбием: ни работа, ни любовь у него не могут проходить без несчастий и огорчений для других людей; он ведь думает и поступает либо ради одних своих интересов, либо в «пылу» своего характера, что тоже есть лишь некое страстное и узко-личное самоудовлетворение.

Закончив сценарий, Михаил отослал его на кинофабрику в Москву. Сценарий был отклонен. Одно желание славы оказалось слабым материалом для искусства.

Меж тем Чижов совсем объединился с Катульским по воровской «профессии». А Катульский пошел «выше» — он встретил через старого знакомого в одном большом городе некое «лицо», то есть просто агента иностранной разведки. Агент поручил ему диверсионную работу. Катульский «страхом и милостью» перепоручил работу Чижову. В первую очередь нужно было устроить железнодорожное крушение.

Клавдия, доведенная до отчаяния безжалостным, ревнивым своенравием Михаила, бежит из города, хотя ее рабочие подруги и друзья благородно сделали все, чтобы помирить ее с Михаилом, да и сам Михаил втайне жить не мог без Клавдии и уже помирился с ней на вечеринке, но по случайности не успел увидеться с Клавдией — для окончательного разговора о совместной будущей жизни.

Клавдия садится в вагон, который только что прицепили к скорому поезду. В этом вагоне, по поручению Катульского, Чижов испортил, очевидно, сцепное устройство и тормоза, чтобы вагон, будучи хвостовым в поезде, оторвался от состава на ходу. Счетоводу Чижову (хотя и служившему в конторе паровозного депо), положим, было довольно трудно совершить такое вредительство: технически ведь Чижов невежда. И как он это сделал в условиях пассажирской станции? Помимо воздушного, автоматического тормоза, из вагона можно тормозить ручным штурвалом, а вагон был населен не сплошными пешками, трусами: в вагоне, например, ехала та же Клавдия, рабочий человек, знающая толк в технике; в заднем вагоне, кроме того, обязательно едет технический агент, в прямую обязанность которого входит, в числе прочего, и ручное торможение при обрыве.

Но допустим, что Чижов как-либо разъединил все тормозные тяги или снял даже тормозные колодки (хотя представить, как произвел эту сложную операцию дрожащий трус Чижов в окружении станционных работников, — немыслимо), потому что автору так нужно для эффектного эпизода его романа.

На подъеме вагон действительно оторвался от поезда и пошел с нарастающей скоростью под уклон. Развив огромную скорость, вагон должен пролететь станцию, где его прицепили, и затем на закруглении сорваться с рельс и разбиться вдребезги.

Старый машинист Вальде, по своей инициативе^ садится на ветхий маневровый паровоз, где помощником работает Михаил, и на опасной для старой машины скорости они удерживают оторвавшийся вагон ранее, чем он дошел до закругления, которое выбросило бы вагон с пути. Описание работы паровоза в этом случае с технической стороны содержит ошибки, непонятные тем более, что автор часто правильно трактует машину. Например, Вальде и Михаил повышают давление в котле сколько хотят: «Стрелка манометра давно перешла красную черту и легла на шпенек. Если бы стрелка могла двинуться дальше, она, возможно, описала бы полный круг». Но автор ведь сам упоминал про предохранительный клапан, спускающий пар из котла после определенной величины давления. Что сталось теперь с этим клапаном?.. Нельзя достигать эффекта за счет спекуляции на невежестве читателей. Как автор может теперь убедиться, это «себе дороже стоит».

Все пассажиры вагона спасены. В этом же вагоне автор встречает Клавдию. Вальде и Михаил становятся героями: о них пишут в газетах, их показывают в кино на экране. Старик Вальде, конечно, более действительный герой, чем Михаил, потому что Михаил лишь подчинился требованию Вальде ехать и он не смог бы отказаться перед лицом старика, своего учителя. То, что на вопрос Вальде перед поездкой — «Михаил ответил без колебаний, в тон ему: — Я есть в душе коммунист», — не убеждает читателя. Михаил может стать коммунистом только в будущем, если он поставит это себе главной задачей жизни, вместо карьеристского стремления к славе через кино.

И все же, под руководством Вальде, Михаил сделал положительный и большой шаг в своей жизни. Ища славу в Москве, он нашел ее на старом, станционном паровозе. С Клавдией у него теперь, после страшного опыта, налаживаются счастливые отношения.

Но что же дальше? Дальше Михаил опять садится писать киносценарий об Иване Буревом, только хочет написать его совсем иначе, чем писал прежде. Михаил непременно желает стать писателем. Что же, час добрый. Жалко лишь Клавдию, которая не увидит хорошей жизни с Михаилом, особенно, если он, на грех, станет взаправду кинописателем.

Из всех образов людей в романе, в которых есть черты нового советского человека, — в характере и в поведении, — автору удались два: старика Вальде и девушки Клавдии. Ими оправдывается все произведение. Главный же герой, Михаил, к образу нового человека не принадлежит. Жизни в новом мире молодого человека учил старик. Хорошо и надежно ли он его научил — неизвестно: ведь Михаил опять взялся за сценарий, как за более действительное средство славы, чем паровоз. И это нас смущает. Легко может случиться, что из Михаила не выйдет толку в кино, а на паровоз он уже и сам не возвратится. Машина не любит, чтобы ее любили половинной любовью. Это и Вальде говорил. А для кино, как для всякого искусства, гордости, эгоизма и дерзания еще очень мало. Характером же человека, будущего художника, Михаил не обладает, или автор романа его, этот характер, нам не захотел показать.

Ярославский альманах

Литературно-краеведческое дело, то есть издание сборников и альманахов, посвященных народному творчеству, художественной литературе местных поэтов и прозаиков, истории и географии родного края, — может стать хорошей школой советского патриотизма. В своей простейшей, наиболее конкретной, скажем даже — «чувственной» форме патриотизм может проявляться вначале именно как любовь, как глубокая, органическая привязанность человека к родному краю.

Поэтому литературно-краеведческое движение следовало бы поддерживать в гораздо большей степени, чем это делалось до последнего времени. Мы понимаем, что враги народа и просто глупцы погромили это дело, довели его в некоторых местах до убогого состояния, но уже теперь пора это движение быстро наладить и поддержать идеологически и материально. Патриотов следует воспитывать всюду, в том числе и посредством организации литературно-краеведческого движения.

Ярославский сборник доказывает эти наши положения.

Сборник открывается отделом «Из сокровищницы народного творчества», доказывающим, что явление Джамбула и Сулеймана Стальского вовсе не редкое явление. Первым произведением в этом отделе напечатано стихотворение «Волга» семидесятилетнего А. С. Груздева, из деревни Большие Осовики, Рыбинского района. Мы не смеем, судя лишь по одному стихотворению, сравнивать поэтическое дарование Груздева и Джамбула. Но что они, эти два поэта, родственны по тематике и по поэтическому воодушевлению и, что не менее важно, по советскому патриотическому мировоззрению — это несомненно. Подобно Джамбулу, Груздев решает патриотическую тему не по «углическо-рыбинскому» способу, а действительно патриотически, т. е. в общесоветском масштабе. Поэт отлично понимает, что невозможно устроить в одном Рыбинске или Угличе счастливую, возвышенную жизнь, если

не расцветет весь Советский Союз, и поэт легко и естественно включает в понятие родины всю великую Волгу, весь Советский Союз.

Год прошел, кипит работушка,
По-стахановски, ударная.
За год много дела сделано.
На Шексне, в соседстве с Волгою,
Тож работа производится.
Будет там электростанция
И по силе грандиозная…
Нужен свет нам — электрический…
И настанет скоро времечко:
Не узнать тебя, родимая река.
Вечно будешь ты глубокая
И с Москвой соединенная…

Джамбул же, изображая счастливый современный Казахстан, расширял понятие родины не только до пределов всего Советского Союза, но включал в это понятие и «богатырский аул Мадрид». И это правильно и точно: теперь нельзя себе представить истинный советский патриотизм, если в него не входят страны и народы, живущие от Владивостока до Минска и далеко за Минском — в Мадриде, Барселоне и Валенсии. Невозможно глубоко и разумно любить, скажем, Казахстан, если не чувствовать в нем сына всего Советского Союза, иначе мы будем иметь дело не с патриотизмом, а с национализмом, — с тем национализмом, который является орудием врагов родины и больше всего орудием врагов как раз против той «местной» родины, исключительно любовью к которой они маскируются, — ибо «местная» родина сыта, счастлива и свободна только до тех пор, пока она входит в семью народов большой, всесоюзной родины.

Интересно со стихотворением Груздева сравнить стихотворение Некрасова «Горе старого Наума»:

Освобожденный от оков,
Народ неутомимый
Созреет, густо заселит
Прибрежные пустыни;
Наука воды углубит:
По гладкой их равнине
Суда-гиганты побегут,
Несчетною толпою,
И будет вечен бодрый труд
Над вечною рекою.

Речь идет о той же Волге. И еще одно сравнение: с обывательским «пророчеством» некоего Шамурина, из его статьи «Углич», 1912 г. — «Углич — сонный городок на Волге, весь соткан из ветхих легенд. И не верится, что на старом пепелище расцветет снова жизнь». Плохо предвидел человек.

В прозаическом отделе сборника относительно лучшее произведение — это рассказ В. Смирнова «Бакенщик». В рассказе Смирнова есть особая душевная сила, как бы прогревающая всю тему рассказа, без чего, вообще говоря, нельзя написать хорошего произведения.

На берегу Волги жил дед Трофим, старый бакенщик. Будка, в которой он живет, «была так же стара, как ее хозяин и по неизъяснимому совпадению казалась двойником его». Дед живет на одном месте, в старой будке, уже пятьдесят лет — «И так же, как пароходы, мимо

него проходила жизнь». Но Трофим «любил тишину волжских ночей, просторную гладь реки… От отца он запомнил разбойничьи песни, буйные и нежные, печальные и веселые… Довелось ему поглядеть и на согнутые спины бурлаков. Они молча шли по берегу, *касаясь руками лаптей и сыпучего песка».* Подчеркнутая фраза превосходна по изобразительной силе.

Дед дожил до 1918 года и уже собирался помирать, когда мимо его поста прошел баркас в Ярославль с вооруженными рабочими. Долговязый человек в шинели сказал старику: «Проведи баркас через камни, дед. Ты здесь — хозяин». — «Хозяин?» — удивился дед. Все его хозяйство было до сих пор в природе, и то в одном праве любоваться ею, каким правом обладают и птицы и животные. Но дед вскоре убедился, что долговязый человек назвал его хозяином всерьез. «Он забыл о смерти. Его приглашали на слеты водников, и он, вороша рыжую бороду, первым записывался в прениях. На макушках лип ему протянули антенну». «В последние годы комиссии, приезжавшие из города, не раз решали перенести пост на крутояр правого берега, но дед неизменно доказывал, что это государственное преступление, потому что сгиб реки скроет от пароходов сигнальную мачту, да и горизонт наблюдения бакенщика сузится. Если эти доказательства на членов комиссии не действовали, он в гневе выдвигал свой последний аргумент: на стол летела профсоюзная книжка и кожаная блинчатая фуражка с водницким знаком: дед снимал с себя обязанности бакенщика». «Он не соглашался и на постройку новой будки, утверждая, что это будет растрата государственных средств, изба еще крепкая, теплая и светлая». Это, конечно, очень хорошее изображение старого рабочего, почувствовавшего себя хозяином реки и страны.

Но вот началось строительство Большой Волги. Дед вначале не поверил в новую Волгу, озадачился и растерялся. Однако опечаленное состояние его быстро прошло. «В самый полдень знойного летнего дня показался с низовья катер». Катер остановился. Из него вышел «один, длинный, в защитной одежде… И что-то знакомое, волнующее захватило деда». Приехал тот же человек, который некогда вел баркас на помощь ярославским рабочим. Можно, конечно, допустить возможность такой встречи — через много лет. Но ее, эту встречу, следовало бы тщательнее и лучше оправдать, чтобы она не казалась читателю одной счастливой случайностью, искусственно стягивающей сюжет рассказа.

Деду не понравился теперь приезжий.

«— Какая тебя муха укусила? — шутливо спросил он (приезжий).

— Жизнь меня укусила, в самое сердце, — сухо ответил дед *и тоскливо окинул взглядом все, что он любил — эту кривую, с отмелями и камнями Волгу, эти белые, как чайки, бакены, родную старую будку».* Именно здесь была проведена вся жизнь и прожито сердце старого бакенщика. Это написано в рассказе убедительно.

Приезжий понял деда. Он «вынул карту и разложил ее перед собой. — Смотри, дед, и слушай меня… И дед Трофим слушал до позднего вечера. И видел он могучую полноводную Волгу, соединенную с морями и океанами. Огромные корабли проходили мимо него… Дед разъезжал по участку на моторке и ловил рыбу в новых прекрасных заводях. И гирлянды электрических огней улыбались ему с обоих берегов». Тогда дед поверил в Большую Волгу: ему достаточно было лишь вообразить то, про что ему рассказал приезжий начальник строительства.

Это написано художественно неубедительно, потому что в старике сразу же совершился переворот: воображаемое будущее почти моментально взяло перевес над конкретным, родным, давно обжитым и знакомым — над «этой кривой, с отмелями и камнями Волгой». Нужно было найти другое решение темы, более убедительное, более реальное и. художественное, а не дидактическое, не в форме резолюции из доклада начальника строительства. Ведь нашел же автор способ показать деда, перешедшего на сторону революции, простым и практически оправдавшимся возведением его в достоинство хозяина реки. Здесь, в последнем эпизоде рассказа, тоже существует аналогичный, реалистический способ изображения деда, ставшего сторонником Большой Волги, не открытый, к сожалению, автором.

Другой рассказ сборника, «Девушка» А. Флягина — по качеству далеко ниже «Бакенщика». В этом рассказе художник ищет натуру — девическое лицо — для окончания своей картины. И натура-то оказывается «у него за пазухой» — это его невеста. В рассказе есть такие фразы: «четко обрисовывалась упругая грудь», «суровые глаза, широко раскрытые зрачки которых блеснули холодной сталью» и т. п. Оправдать этот рассказ нельзя, но понять, почему он написан автором, можно. Он написан в подражание (может быть и невольное, нечаянное) некоторым произведениям, которые иногда попадаются в современных книгах и показываются на сцене. В этих произведениях их авторы свою пошлость пытаются выдать за художественную, оригинальную глубину, а социалистический реализм подменяют вульгарным сентиментализмом. К тов. Флягину это замечание не относится, поскольку он свой рассказ, видимо, написал «не от себя». Мы подождем его другого произведения, написанного уже полностью своею рукой. Из очерков, помещенных в сборнике, наиболее интересны «Н. А. Некрасов и Ярославская область» А. Попова и «Угличу — тысяча лет» С. Рейпольского.

В заключение мы пожелаем, чтобы Ярославский альманах выходил чаще — через какой-нибудь правильный период времени — и чтобы тираж его был увеличен. При всех своих недостатках, сборник все же не уступает по качеству материала иному центральному литературно-художественному ежемесячнику.

«Несоленое счастье»

С. Вашенцев — писатель, работающий главным образом над оборонными темами. Это хорошее качество писателя, но — хорошее лишь в смысле намерения, желания, а не результатов.

Пьеса С. Вашенцева «В наши дни», изданная «Искусством», почти целиком посвящена изображению людей советской авиации, причем в заключительных сценах пьесы автор пытается показать нам обстановку войны, начатой против Советского Союза неким агрессором, и сокрушающий отпор советских войск. Тема — огромная и в высшей степени драматургическая, требующая для полного своего разрешения всех способностей драматурга, художественных и идейных. Сам драматург, берущийся за такую тему, должен был бы быть первоклассным мастером. Но даже и неполное, не совсем совершенное решение такой темы может быть весьма полезным. Если нам, советским читателям и зрителям, крайне желателен Шекспир оборонных пьес, то и против Вашенцева — оборонного драматурга — нельзя возражать при условии, что он добивается в своей работе хотя бы частичного успеха. Малое не вредит большому, а увеличивает его.

Какого же художественного успеха достиг тов. Вашенцев в пьесе «В наши дни»?

Тематическое содержание пьесы Вашенцева таково.

Существует счастливая советская семья Кузнецовых: отец, две дочери и старая дальняя родственница. Одна из дочерей немного несчастна (не очень, а так, для близиру); у нее муж подлец, он выходец из старого мира и профессия у него «плохая» — юрист. Существует вторая советская семья — Кривошлыков: отец, сын и дочь. Эта семья счастлива уже без изъяна. Эти две семьи живут в окружении счастливых и героических людей авиации, которые тоже вполне счастливы, но еще не женаты — вот изъян и причина всей драмы. Имеются, следовательно, в двух семьях три женщины: две девушки и одна замужняя. Чтобы получилось из них три невесты (наиболее домогающихся женихов тоже трое), замужняя дочь Кузнецова без печали разводится со своим заведомо отвратительным юрисконсультом. Здесь можно бы всех неженатых переженить — и закончить драму, ведь делать людям в пьесе Вашенцева все равно нечего, поскольку они сразу же явились перед читателем первозданно счастливыми, монументальными, лишенными причин для внутреннего движения, по существу — трупами, украшенными под живых. Единственной причиной драматической ситуации у Вашенцева является тоска трех молодых неженатых мужчин по двум девушкам и одной даме. Но в пьесе не видно особых причин, препятствующих соединиться этим трем

парам, — есть лишь небольшая, неразбериха и суета — кто кого больше любит и кто за кого выйдет, — но это принимать за драму ошибочно. Быть или не быть — может быть причиной драмы. Хочу жениться, но боюсь, у меня начальство уже дух и мужество отшибло, — это тоже причина для пьесы, и комедии и драмы. Но рука драматурга, которая просунута ребром между устами тянущихся друг к другу влюбленных, чтобы не дать им сразу поцеловаться, а потомить их немного, — эта искусная рука третьего человека не может быть причиной драмы, но может быть темой для водевиля, где главным действующим лицом будет некий драматург… Себе на помощь автор в конце пьесы привлекает внешнее, действительно драматическое, событие — нападение агрессора. Здесь он кое-чего достигает, потому что автора ведет материал и его гражданское сердце. Образы зарубежных людей показаны иногда даже ярко. Особенно это относится к Марте, жене лесника, сочувствующей социалистической стране. В судьбе Марты действительно есть зародыш драмы, но образ Марты для пьесы второстепенный и преходящий: произведение Вашенцева основано на монументах, а не на людях.

Обратимся к некоторым деталям и подробностям пьесы для доказательства наших соображений.

Итак, живет счастливый пожилой человек Максим Максимович Кузнецов, заслуженный деятель искусств, музыкант, одаренный композитор. У него две (красивые, конечно) дочери — Нина и Светлана; Нина замужем, кончает консерваторию, но ее тянет к авиации; Светлана — студентка-технолог, по ходу пьесы становящаяся военным летчиком. Вокруг этого семейства сосредоточены другие персонажи пьесы — конструктор самолетов £умша, летчик Стрельцов, полковник Кривошлык, отец полковника — по прозвищу дядя Гоп, юрисконсульт Ласе (муж Нины) и прочие.

Драматургический, так сказать, механизм пьесы продуман, протерт и прочищен автором настолько хорошо, что этот механизм не работает — в нем нет трения и истинного сопротивления, нет действительного противоречия, вызывающего необходимость драмы — работы. Рельсы хода действия настолько идеально гладко изготовлены и уложены, что на них невозможно получить силу сцепления, чтобы двигаться вперед, и поэтому «колесо», весь механизм пьесы, буксует на месте, создавая лишь видимость движения, обманное зрелище…

Румша прыгает на парашюте затяжным прыжком. Светлана наблюдает за Рум-шей и беспокоится: как бы он не расшибся. А читатель и зритель не беспокоятся: все равно не расшибется, не может быть.

После благополучного прыжка между Светланой и Румшей происходит свидание. Свидетелем свидания является старый Кривошлык — дядя Гоп: он ночной сторож. Этот дядя Гоп — специальный чудак для пьесы с оттенком «философской» дури. Наиболее остроумные его реплики: «Э-э-э! Хе-хе! Гоп! Гоп!» Менее остроумные: «Извольте, мол, видеть, какой приятственный вечер», «Ночь длинна. Ночь, как жизнь — неизвестна»; «Счастье? А ты лови! Беги за ним. Хватай за фалды». Но жизнь, по пьесе Вашенцева, конечно, вполне известна, а за счастьем некуда бегать: наоборот, усилия автора направлены к тому, чтобы хоть немного, на малое время искусственно отодвинуть давно готовое счастье от своих героев, и тем создать хотя бы подобие драмы, иначе вовсе нечего будет делать ни автору, ни его героям.

Сцена свидания Румши и Светланы идет таким образом, что в ней сразу и окончательно видна взаимная любовь этих прекрасных молодых людей, но, чтобы автору было заняться чем-нибудь, он вовлек в эту сцену дядю Гопа и добавил — в маленьких порциях — ревность Румши, жеманство Светланы, авиационные размышления обоих и прочее. Читатель чувствует себя пророком: женитесь, ребята, скорее, — думает он, — будет вам меня задерживать. Но нет, не враз, — Светлана еще долго говорит, что она «мечтательная девочка», что «там есть незаметные герои, которые верят вам (конструктору Румше), вашей мечте…» и прочую пошлость.

Старший Кузнецов (отец) сочинил музыку. Он ее играет в своем кабинете, а дальняя родственница Кузнецовых, Ниловна, и соседка по квартире слушают эту музыку. Ниловна, в

сущности, домработница, но семья Кузнецовых столь благородна и талантлива, столь «очищена» от реальности, что неудобно как-то, чтобы у них была кухарка, чернорабочая женщина в клеенчатом фартуке, «сальный пупок», — пусть будет дальняя родственница: это мягче и «благородней». Ну — пусть! Ниловна слушает музыку Кузнецова и дает ей оценку: «Сначала будто бы гром, а потом все тише, тише, а потом как бы опять гром». Соседка развивает эту рецензию Ниловны: «Значит, предчувствие насчет войны имеет». Очевидно.

Из своей комнаты выходит, наконец, музыкант Кузнецов, соседка жмет ему руку, восторженно произносит: «Великий! Великий! Великий!» — и убегает. Неужели автор пишет все это всерьез? Да, он всерьез изображает в лице «соседки» умную советскую чуткую женщину. Но ведь она же невежда и подхалимка. Если бы Кузнецов не был славен и знаменит, если бы у него не было большой квартиры, полученной в награду, эта «соседка» бросила бы в кастрюлю Ниловны на общей кухне старый башмак, а Ниловне пришлось бы повесить замок на крышку кастрюли… Автор не видит дурного, — хуже того, он выдает его за хорошее. Угощая нас уксусом, автор называет его вином…

Кузнецов рассказывает Ниловне финал своей вновь сочиненной музыки: «За руку он (субъект музыкального произведения) ведет свою маленькую дочку, он торопится, — хочется поскорее достичь вершины, показать дочке, какая там за этой горой хорошая жизнь…» Вот что означало — «Сначала будто бы гром, а потом все тише» — это хорошая жизнь «за горой». И хотя читателю музыка не нравится, а хорошая жизнь в пьесе лишь искусственно, неестественно «хороша», — все равно, по мнению автора и «соседки», Кузнецов «великий, великий»… Рельсы реальной действительности не только отшлифованы автором и спрямлены, но еще и смазаны сливочным маслом.

Наконец, появляется Ласе, юрист, муж Нины, ревнивец, карьерист и подлец. Читатель сразу видит этого Ласса и решает его судьбу за автора: ну, юрист, значит какой-нибудь дурак своей жизни, вроде бухгалтера из эстрадного репертуара, с Ниной ему не жить, автор не допустит, и его еще могут посадить, — может, он и диверсант; что ж, люди пишут, а мы их читаем, но потом возьмем и перестанем читать: не всех, но некоторых из всех…

Нина, конечно, уходит от Ласса. Она любит полковника Кривошлыка, и он ее тоже. Светлана и Румша давно уже привязаны друг к другу. У летчика Стрельцова налаживаются такие же отношения с Варей Кривошлык.

После того как нападение агрессора отбито и он сокрушен на его же территории, Светлана, героически сражавшаяся как военный летчик, получает звание героя нашей родины.

Очевидно, что за окончательным занавесом пьесы остаются лишь свадьбы, дальнейшее нарастание счастья всех этих и без того чрезвычайно счастливых людей, затем — новейшая музыка Кузнецова, уже полностью изображающая хорошую жизнь «за горой», «хе-хе» и «гоп-гоп» дяди Гопа и — окончательное растворение последних реальных признаков человеческого характера в сладком сусле «счастья» по Вашенцеву.

Все эти обстоятельства можно бы посчитать пустяками и пройти мимо них — пусть человек пишет для собственного чтения. Однако пьеса Вашенцева «В наши дни» создана не для домашнего чтения, а для публичного представления в театре, и в ней излагаются понятия и предметы, священные для советского патриота.

Поэтому мы вынуждены здесь прямо сказать: подобного рода темы, одну из которых попытался разработать т. Вашенцев в своей пьесе, требуют более одаренного и глубокого художника, — ради того, чтобы эти темы не могли быть скомпрометированы, а маломощный автор не был бы опечален в результате своего труда.

«Клятва» Г. Фиша

Тема романа — пролетарская, революция и гражданская война в Финляндии в 1918 году.

«Красногвардейцы не пришли нам на помощь, — тихо, с укором сказал Ивар. Ольга

перевела эти горькие слова Тетерю» (русскому матросу-артиллеристу, добровольно сражающемуся в рядах финской Красной гвардии).

«— Это я-то не пришел к тебе на помощь?!» — произносит Тетерь; он немного обижен. Однако что могут сделать, если говорить о серьезной помощи, несколько десятков или сотен рабочих-добровольцев, дерущихся в финской Красной гвардии против лахтарей (белогвардейцев) и шведско-немецких интервентов?

«И теперь… все трудящиеся узнали, кто в те дни оказал незаменимую помощь лахтарям, кто помог финским помещикам больше, чем Маннергейм и Свиноголовый. Иуда Троцкий. Имя его покрыто кровью замученных революционеров и трижды проклято трудовым народом! В эти дни он обманул Ленина, коммунистическую партию, русский народ. В эти дни он предал финскую рабочую революцию.

В первых условиях Брест-Литовского мирного договора, на немедленном подписании которого настаивал Ленин, ни слова не было о Суоми.

Если бы мир был подписан тогда, когда настаивал на этом Ленин, то русские революционные войска оставались бы в Суоми до полной победы рабочей власти во всей стране; Красная гвардия сумела бы справиться с врагами до тех пор, пока белым на помощь высадился бы немецкий десант.

Но Троцкий пошел против Ленина и целый месяц канителил во время переговоров.

И поэтому, после, по Брестскому похабному миру, когда к виску молодой социалистической республики был приставлен немецкий револьвер, — чтобы выиграть спасительное время, пришлось подписать другие условия. Принять немецкий фельдфебельский ультиматум.

Этот ультиматум безоговорочно требовал немедленного вывода всех русских войск из Суоми».

Матрос Тетерь, русский большевик, понимает или, во всяком случае, чувствует положение в Финляндии лучше многих тогдашних «руководителей» — социал-демократов. Например, тот же Тетерь предлагает организовать партийные ячейки в боевых частях, но это предложение отвергается. Наконец, он охотно отдает свою кровь за счастье финского трудового народа.

Несмотря на то, что пролетарская революция в Финляндии потерпела поражение, что победа рабочего класса и торпарей (крестьян-арендаторов, по существу — крепостных людей) отодвинута в историческое будущее, — все же в сердце читателя после чтения романа остается свет. Причина этого впечатления — в человеческой, возвышенной сущности пролетарских людей, участников гражданской войны и революции, в абсолютном превосходстве их ума, чувства и характера перед противником, потому что даже мертвые красногвардейцы (например, горбатый Сим-ха) остаются бессмертными в памяти читателя, потому что какое-либо отступление Красной гвардии не имеет ни решающего, ни принципиального значения и, наоборот, закономерным является то сражение, в котором женский красногвардейский батальон под командой кельнерши Айно громит наголову немецкие войска фон дер Гольца. Генерал фон дер Гольц в своих мемуарах пишет про финских пролетарских женщин: «Много женщин в передовых рядах. Положение чрезвычайно трудное. Пожалуй, даже французы не наступали так яростно…» Немецких интервентов, прошедших школу большой империалистической войны, оказалось, можно было бить даже руками женщин.

Ялмар, главное действующее лицо романа (но не подавляющее, не превосходящее многих других), до того, как стал командиром Красной гвардии, прожил жизнь, обычную для бедняка и рабочего маленькой страны, — жизнь «отходника» за океан. Он был юнгой на корабле, ковбоем в Мексике, машинистом в Америке, шофером, рабочим всех стран и всех профессий. Проникновенно, превосходно указана автором первичная причина эмиграции Ялмара в качестве юнги: желание заработать деньги на лечение своей больной матери. Ялмар, увидевший и испытавший жизнь «всемирного человечества», по возвращении на родину, естественно, становится красногвардейцем.

И затем в ходе революции, в чередовании битв, Ялмар делается великим защитником трудящейся Финляндии, истинным героем бедняков, одним из первых большевиков Суоми, хотя еще и не осознавшим большевизм. Инстинкт рабочего человека, большой жизненный опыт заменяют Ялмару на первых порах революционную теорию. Он, Ялмар, действует безошибочно. В штаб Красной гвардии является офицер, парламентер белых: «Он, четко разделяя слова, тоном команды заявил: — Мы решили во что бы то ни стало прекратить братоубийственную войну с красногвардейцами этого города. Сдавайте оружие, и кончим проливать братскую кровь. — Ялмар оглянулся и увидел, что все собравшиеся в штабе смотрят на офицера-егеря как на божьего посланца… Генерал довольный улыбался… Коски сделал шаг от печки. Лишь за спиною егеря Рагнар смотрел угрюмо и упрямо. Глаза его встретились с глазами Ялмара. Он почему-то кивнул головой, все это совершилось в какое-то неуловимое мгновение…

Ялмар поднял маузер.

Ялмар сказал:

— Я тоже за мир! — и прострелил офицеру голову».

Правильно.

Ялмар встречается с Тетерем, матросом Балтийского флота, русским большевиком, «…как вас зовут, милая нэйти?» — дружески спрашивает Тетерь, это единственная фраза, которую он знает по-фински. (А «нэйти» означает «барышня».) И здесь, из общения с Тетерем, Ялмар впервые, так сказать, по ощущению человека, — начинает понимать, что такое большевик и большевизм… С тех пор, всю гражданскую войну, звучал над Финляндией этот крылатый «лозунг» — милая нэйти. Тетерь этой фразой здоровался, прощался, ругался, выражал одобрение, командовал артиллерией; для него вся рабочая Финляндия стала милой нэйти; другим финским словам он так и не научился, — ему некогда было.

Образ Тетеря, образ Ялмара, Айроксинена, Ярви, Симхи, Ивара, Рагнара, Ган-неса, Айно, Марты, Сигрид (последние три — девушки-красногвардейки) удались автору, по нашему мнению. Однако нам, с читательской точки зрения, кажется, что к той «силе действительности», которую автор, очевидно, хорошо знает, надо было больше, обильнее прибавлять авторской силы, тогда бы и действительность вышла точнее и произведение усилилось бы во много раз. Автор, вероятно, согласится с нами, если мы ему прямо заявим, что он в своем романе часто пускает работать сырую действительность, не умножая ее на собственное воодушевление или хотя бы на искусство писательского пера. И так как действительность, излагаемая автором, прекрасна (она ведь — революция), то и в сокращенном, а иногда даже равнодушном изображении автора она привлекает читателя и очаровывает его. Но ведь это не победа писательского усилия.

Возьмем один эпизод, в котором видна работа материала и писателя как бы в отдельности одно от другого. «В город были доставлены тела тридцати семи погибших на фронте красногвардейцев…» «Сегодня утром Мария (жена погибшего красногвардейца, и сама тоже красногвардейка. — *А. П.)* подошла к Айно бледная, губы у нее дрожали… — Пойдем со мной вместе в морг, — попросила она, — мне одной трудно… — И Айно пошла с товаркой в морг при городской больнице. Красные ящики гробов стояли открытые. Многих нельзя было узнать, но на деревянных дощечках у ног были написаны чернильным карандашом имя и фамилия каждого. Только у одного не было имени, и лежал он, тихий *ц* спокойный, в русской форменной гимнастерке. Народ проходил, внимательно всматриваясь в лица». Безымянный русский — это брат по духу и по классу балтийца Тетеря, это — правда и действительность. Дальше. «Мария… протянула руку к телу мужа и взяла его руку в свою… Рука была холодна… Мария пожала ее».

Это написано хорошо, но несколько скупо. А мы против того, чтобы экономию художественных средств превращать в скупость, потому что может так получиться, что простота превратится в пустоту, а истина — в равнодушие. Реплика Марии над мертвым мужем отчасти заслуживает этого упрека. Мы не требуем слезного причитания или другого

какого-либо способа для усиления нервного раздражения читателя, мы требуем искусства. У нас, и еще где бы то ни было, гражданская война не опустошала и не сжимала человеческое сердце, — оно его делало более чувствующим и чувствительным. С мертвыми тем более нельзя обращаться равнодушно.

Углубляясь в дальнейшее чтение романа, мы наблюдаем, что идеальные качества положительных героев все время возрастают. Мы считаем это естественным процессом жизни людей, принадлежащих к прогрессивным классам современной истории. Но этот процесс не может существовать в противоречии с реальностью, идеальное должно быть реальным, иначе оно ничто. Нам кажется нереальным тот идеальный подвиг, который совершают рабочие и батраки, мобилизованные Маннергеймом. В бою с красногвардейцами эти рабочие и батраки стреляли в красногвардейцев соленым творогом, а красногвардейцы, не понимая в чем дело, на выбор били бегущих на них «врагов». Ялмар заметил вскоре, что по тем «лахтарям», которые пытались бежать обратно, стреляли свои же. Среди красногвардейцев нет ни одного убитого или раненого, но у «противника» — много убитых. «У некоторых убитых за плечами были берестяные плетеные корзинки, батрацкие торбы». Обнаруживается записка. «Товарищи. Держитесь изо всех сил… Привет, товарищи». Вся картина ясна. Но люди, предусмотрительно набивающие патроны соленым творогом, чтобы не поранить своих братьев по классу, могли бы так же предусмотрительно придумать другой, более лучший способ выхода из положения, чем смерть от пуль своих товарищей или от пуль, подпирающих их с тыла настоящих лахтарей. (Ведь это же самоубийство!) Достаточно было бы им повернуть фронт и дать залп в сторону пославших их лахтарей, чтобы красногвардейцы во мгновение поняли, в чем дело. Рабочие и батраки, если и делают ошибки, то чаще всего это бывает вследствие предательства или провокации. А массовое самоубийство рабочих и батраков — есть заблуждение, — но, к счастью, только автора романа, а не рабочих и батраков. Мы не знаем, было ли в истории гражданской войны в Финляндии нечто подобное. Думаем, что нет, потому что это не соответствует самой природе пролетариата.

Но мы должны сказать, что не ставили себе задачей сделать анализ исторического содержания романа.

Автор словно не верит в возможное тождество идеального и реального и, чрезмерно усиливая элемент идеального, на самом деле уменьшает классовый подвиг рабочих и батраков, мобилизованных Маннергеймом.

Мы привели этот эпизод лишь потому, что частое несовпадение идеального с реальным портит весь роман. Однако, ради справедливости, против только что изложенного эпизода мы сейчас же можем выставить другие превосходные эпизоды, которые художественно все же компенсируют ошибки автора (хотя полная компенсация, искупление одного факта другим, в художественном произведении — невозможна). Например, горит родной город Ялмара, и «ему стало жалко этих небогатых домов, — сколько воспоминаний детства связано с проходными дворами, таинственными подворотнями, подвалами, казавшимися подземельями разбойников». Горит родина. Но революция и чувство родины совпадают. Это хорошо и точно изображено автором.

И еще одно место высокой ценности. Красная гвардия оставила город. Но на углу стоял, опершись на винтовку, одинокий человек.

«Ялмар остановил автомобиль.

— Подойди сюда! — скомандовал он.

Человек стоял, словно не слышал приказа.

— Я красный, — сказал Ялмар.

Человек подошел к автомобилю ближе.

Марта услышала, как он тяжело дышит.

— Я думал, что пришли уже белые! — сказал он.

— Почему ты остался в городе, разве не знаешь приказа отходить? — сурово спросил его Ялмар.

— Знаю приказ! — отвечал человек; теперь уже слышна была отдаленная перестрелка.

Дальние ракеты изредка разрезали темное небо.

— У меня здесь жена и пятеро детей, — продолжал человек с винтовкой. Снова Марта услышала, как тяжело он дышит.

— Я хочу остаться тут, и пусть делают со мной, что угодно!

Ялмар не стал спорить с ним. Но ему было тяжело видеть пожилого человека с винтовкой, который знал, что, оставаясь, он рискует жизнью».

В обоих эпизодах идеальное и реальное совпадают, и произведение в таких своих частях работает для читателя в полную силу. Но как только между этими двумя началами нарушается родство, произведение работать «отказывается». Это относится, к сожалению, не только к отдельным эпизодам, но и к образам основных героев романа — Ялмара, Айно и других. Их характеристика, когда она идеализируется автором, перестает быть правдой. Но правды в характере Ялмара, Тетеря, Айно, Марты, Симхи и многих других, имеющих имя и безымянных героев, все же гораздо больше, чем той неправды, которая допущена по ошибке автора, — и поэтому роман в целом полезен для читателей.

Откуда же, однако, происходят такие ошибки автора романа, — ошибки, сравнительно легко исправимые? Они, эти ошибки, идут от пословицы, понятой как принцип: «Каши маслом не испортишь».

Редакции многих наших журналов поддерживают этот ложный принцип, — они, конечно, думают в этом случае о себе, о своей безопасности от критики, а не об интересах читателя, — и авторы свободно создают своих героев, подобных неподвижным звездам. Будет лучше, если звезды станут ближе к земле, если герои, изображенные в романе, настолько достигнут сердца читателя, что он и сам в ответ сможет коснуться их рукой; пусть эти величины — герой романа и читатель — станут соизмеримыми, и тогда читатель будет способен уподобиться им, героям.

В романе Геннадия Фиша, к счастью, есть такие моменты, когда любимых героев можно почувствовать сердцем и достать прикосновением руки. Но это бывает не подряд, — иногда его герои делаются «идеальными», т. е. недостижимыми для читателя. Вот против этого «переменного» способа письму мы здесь и высказываемся.

В заключение мы хотим отметить еще одно бесспорное достоинство романа Фиша. Произведение это, по существу, историческое: события романа относятся к 1918 году. Но все главные герои романа действуют и посейчас: Айроксинен строил в Советском Союзе завод и был директором его, Айно дралась против Юденича, потом училась. Историческое превратилось в современное, одно и то же бессмертное дело продолжается и побеждает. Геннадий Фиш дал свое решение проблеме исторического романа.

Александр Архангельский

Скончался Александр Григорьевич Архангельский, советский писатель-сатирик.

Он писал главным образом литературные пародии, то есть предметом его сатиры была не непосредственная действительность, а литература.

Избрание Архангельским этого рода жанра — «литературы по поводу литературы» — объясняется тем, что Архангельский считал существующую форму художественной литературы условной, и эта условность производила на него юмористическое и раздражающее впечатление. Он способен был улыбаться, читая самую серьезную и хорошо разработанную прозу, потому что и в такой прозе он чувствовал некоторую условность, поедающую то существо произведения, ради которого оно было написано.

За этой условностью искусства он видел условность, то есть ложные формы, самой действительности — те далеко не условные, а реальные силы и пережитки старого общества, которые мешают людям существовать на свете.

На вопрос, почему он, Архангельский, не напишет сочинения на тему, которая не была бы выведенной им из произведения другого автора, Архангельский отвечал: «Не хочу. Я не

могу написать двух слов — „Наступило утро“ или „Она загадочно улыбнулась“, или так: „Елизавета, опершись двумя пальцами правой нежной руки, на одном из которых было надето обручальное кольцо червонного золота, и чуть касаясь тыльной стороной левой руки своего бедра, крутого и доброго от долголетней цветущей женственности, изредка моргая веками для смачивания горькой влагой своих синих (или голубых, или серых, или задумчиво-грустных) глаз, и в то же время слегка размышляя мыслями в голове под каштановыми волосами, только что утром вымытыми ромашкой для укрепления корней, размышляя относительно счастливого будущего Петра и блестящей карьеры Евгения, из которых первый был ее братом, архитектором, а второй мужем, инженером и крупнейшим облицовочником страны, в окно глядела, а там уже давно встало ослепительное солнце и вся площадка строительства гремела механизмами, словно укоряя Елизавету за ее позднее пробуждение после вчерашнего содержательного вечера, где за чашкой чая она, как жена мужа, принимала участие в обсуждении норм и расценок, сидя в кругу специалистов и знатных кладчиков кирпичей“».

— А как же нужно бы написать, Александр Григорьевич?

— Я бы написал: Елизавета была стервой и глядела в окно.

Очевидно, что Александр Григорьевич думал о такой литературе, в которой условность формы, традиционность изложения, давление серого материала слов, блуждание в подробностях были бы наименьшими. Он думал о литературе, которая действовала бы «напрямую», то есть кратко, экономно, но с глубокой серьезностью излагала бы существо того дела, которое имеет сообщить писатель. Художество без темы, и темы обязательно значительной, художество без человеческой глубины, которую истинный писатель имеет, во-первых, в своей собственной натуре и, во-вторых, придает изображаемым характерам, — такое художество есть род наивности или мошенничества. Это хорошо знал Архангельский. Его литературная работа была поисками нового, более совершенно действующего прозаического и стихотворного искусства, — искусства, которое не разрушалось бы и не превращалось в свою противоположность от прикосновения к нему пародирующего пера сатирика, искусства, защищенного значительностью своей темы и собственной жесткой, прекрасной формой.

Архангельский страстно искал признаков этого большого, будущего искусства в современной советской литературе, и когда находил что-либо ценное и достойное, то признавал, что его перу сатирика и пародиста в данном случае делать было нечего.

И наоборот, сколько произведений — больших и малых, — будучи слегка перелицованными пером Архангельского или даже не перелицованными, а лишь надлежаще процитированными, обратились в обломки, в ветошь, в пустяки, обнажив ничтожную надменность замыслов их авторов, оставив грустное зрелище на месте того торжества, на которое легкомысленно рассчитывали писатели. Мы здесь не будем цитировать сочинений Архангельского из его книг «Карикатуры и пародии» и «Почти портреты», — эти книги широко известны читателям.

Мы утратили в лице Александра Архангельского остроумного, дальновидного и веселого человека и писателя, одаренного редким талантом сатирика, — настолько умного и литературно тактичного, что он ни разу не осмелился испытать свои силы на создании хотя бы одного оригинального произведения, того самого, которое не поддается разрушению пародией; к сожалению, это личное качество Архангельского (слишком острое чувство литературного такта), при всей его прелести, безвозвратно скрыло от нас многие возможности умершего сатирика; вероятно, мы узнали лишь десятую часть действительных способностей Архангельского, но теперь это уже невозвратимо.

Прости нас, твоих друзей по работе, не исполнивших твоих надежд при твоей жизни, и прощай навеки, товарищ Архангельский.

Навстречу людям
(По поводу романов Эрнеста Хэмингуэя «Прощай, оружие!» и «Иметь и

не иметь»)

Из чтения нескольких произведении американского писателя Эрнеста Хемингуэя мы убедились, что одной из главных его мыслей является мысль о нахождении человеческого достоинства, стремление открыть истинного, то есть не истязающего себя и других, человека, притом нашего современника.

Ему очень важно выяснить, в чем же состоит истинное достоинство современного человека, то есть открыть и изобразить того человека, который был бы приемлем для других и выносим для самого себя.

Хемингуэй предполагает, что для такого человека не нужно ничего особо возвышенного, вдохновенного, ничего лишнего, пошлого, а также нарочито прекрасного или чего-либо чрезвычайного в смысле характера: все трудно осуществимое не должно мешать происхождению этого человека. Необходимо лишь нечто посильное, достаточное, но в то же время такое, что сделало бы взаимную жизнь людей терпимой и даже увлекательной. Последнее — увлекательность — можно иметь посредством использования и развития прирожденных или наличных свойств человека: чувства любви, стремления к производительной творческой работе, страсти к путешествиям, приключениям и к спорту, склонности к тонкому умственному труду и остроумию и т. п. Главное же — достоинство — следует еще найти, открыть где-то в мире и в глубине действительности, заработать его (может быть, ценою тяжелой борьбы) и привить это новое чувство человеку, воспитать и укрепить его в себе.

Отсюда инстинктивный страх Хемингуэя впасть в пошлость, в бестактность характеристики любого своего героя, что принимается большинством его читателей за высокое литературно-формальное качество его работы.

Наверно, это так и есть: литературное мастерство Хемингуэя стоит на высоком уровне. Но объяснение этому мастерству должно искать в обостренном чувстве такта у писателя, а чувство такта является у него средством борьбы с пошлостью, со скрытой распущенностью, святошеством, удушающим угнетением, с почти демонстративным оглуплением высших слоев общества и прочими обстоятельствами жизни на европейском Западе и в Америке. Если это острое чувство такта писателя и не поможет читателю, не привьется к нему как правило мышления и поведения, оно наверняка предохранит самого Хемингуэя от заражения из внешней среды тем худым и отвратительным, чего он, видимо, не переносит. Вот почему этику так часто Хемингуэй превращает в эстетику; ему кажется, что непосредственное, прямое, открытое изображение торжества доброго или героического начала в людях и в их отношениях отдает сентиментализмом, некоторой вульгарностью, дурным вкусом, немужественной слабостью. И Хемингуэй идет косвенным путем: он «охлаждает», «облагораживает» свои темы и свой стиль лаконичностью, цинизмом, иногда грубоватостью; он хочет доказать этическое в человеке, но стыдится из художественных соображений назвать его своим именем и ради беспристрастия, ради сугубой доказательности и объективности ведет изложение чисто эстетическими средствами. Это хороший способ, но у него есть плохое качество: эстетика несет в данном случае служебную, транспортную роль, забирает много художественных сил автора на самое себя, не превращая их обратно в этику. Эстетика, являясь здесь передаточным средством от автора к читателю, подобно электрической линии высокого напряжения, расходует, однако, много энергии на себя, и эта энергия безвозвратно теряется для читателя-потребителя.

В одном из лучших романов Хемингуэя «Прощай, оружие» изображается эпизод первой встречи лейтенанта Генри с Кетрин Баркли, которая, Кетрин, затем наполнит все его сердце и всю его жизнь и даст возможность вынести империалистическую войну и выйти из нее.

«Мы посмотрели друг на друга в темноте. Я подумал, что она очень красива, и взял ее за руку. Она не отнимала руки, и я держал ее за руку и обнял ее за талию. „Не надо“, — сказала она. Я не отпускал ее. „Почему?“ — „Не надо“. — „Надо, — сказал я. — Так

хорошо“, Я наклонился в темноте, чтобы поцеловать ее, и что-то обожгло меня коротко и остро. Она сильно ударила меня по лицу. Удар пришелся по глазам и переносице, и у меня выступили слезы. „Мне очень жаль“, — сказала она. Я почувствовал, что преимущество на моей стороне. „Вы были правы. Мне очень, очень жаль“, — сказала она… Она смотрела на меня в темноте. Я чувствовал досаду и в то же время уверенность, зная все наперед, точно ходы в шахматной партии. Так все и случилось, как предвидел Генри, только что получивший пощечину. Через одну-две минуты Кетрин сказала: „Вы милый“. — „Вовсе нет“. — „Да, вы хороший. Хотите, я сама вас поцелую?“ Я посмотрел ей в глаза и снова обнял ее за талию и поцеловал… Я крепко прижимал ее и чувствовал, как бьется ее сердце, и ее губы раскрылись, и голова откинулась на мою руку, и она плакала у меня на плече. „Милый! — сказала она. — Вы всегда будете такой, правда?“ — „Кой черт?“ — подумал я. Я погладил ее по волосам и потрепал по плечу. Она плакала».

Циничный, грубоватый лаконизм изложения, «мужественное» пренебрежение женской пощечиной, «многоопытная» уверенность в близком поцелуе, «кой черт» и прочие атрибуты — все это необходимо Хемингуэю, чтобы скрыть волнение первого, или почти первого, чувства любви Генри к девушке, вернее, чтобы любою ценою найти новую, нешаблонную, действующую на читателя форму изображения. Новая форма отчасти достигается, однако в ее «стенки», в ее устройство впитывается много содержания, и там оно погибает для читателя. Правда, мы не знаем, каким образом изложенный эпизод можно написать лучше, но в нас нет уверенности, что «мужественное», лаконическое, с оттенком животного нетерпения описание любви есть наилучшее, что этот способ дает более точное представление о сущности человеческого чувства, чем другой. Сентиментализм был бы здесь, наверно, еще хуже, но подчеркнутая механистичность чувства человеческой любви тоже ведь не точная истина, а лишь литературная, изысканная нарочитость. Например, в эпизоде, когда Генри лежит раненый в госпитале и к нему приходит Кетрин, чтобы впервые отдаться ему, дело изображено таким образом:

«Не нужно, — сказала она. — Вы еще нездоровы». — «Я здоров. Иди сюда». — «Нет. Вы еще слабы». — «Да ничего я не слаб. Иди». — «Вы меня любите?» — «Я тебя очень люблю. Я просто с ума схожу. Ну, иди же сюда». — «Слышите, как сердце бьется?» — «Ч то мне сердце! Я хочу тебя. Я с ума схожу… Закрой дверь». — «Нельзя. Невозможно». — «Иди. Не говори ничего. Иди сюда». Спустя немного времени: «Кетрин сидела в кресле у кровати. Дверь в коридор была открыта. Безумие прошло, и мне было так хорошо, как ни разу в жизни». Механика простая и откровенная, но для исполнения этой механики и для последующего хорошего ощущения не обязательно быть человеком. При подобных обстоятельствах, наверно, бывают счастливы и животные. Хемингуэй и сам понимает несовершенство или недостаточность таких отношений любовников. Он ищет и находит то средство, где любовь Кетрин и Генри наконец очеловечивается. Этим средством оказываются роды и смерть Кетрин. «Я сидел у дверей в коридоре (больницы). У меня внутри все было пусто. Я не думал. Я не мог думать. Я знал, что она умрет, и молился, чтоб она не умерла. Не дай ей умереть. Не надо, господи, не дай ей умереть. Я все сделаю для тебя, только не дай ей умереть. Не надо, не надо, не надо. Милый господи, не дай ей умереть. Милый господи, не дай ей умереть. Не надо, не надо, не надо, не дай ей умереть. Господи, сделай так, чтобы она не умерла». Кетрин умерла, Генри ушел от ее смертного ложа другим человеком, чем пришел сюда на последнее свидание. Ценою своей жизни Кетрин достигла, вероятно, некоторого улучшения Генри как человека — облегчения его от участи быть подавленным лишь своими животными инстинктами. Смерть ребенка и затем жены заставила прибегнуть Генри к беспомощной, детской молитве, она потрясла и нарушила его «мужественную», животную натуру. Но откуда же появилась эта упорная «животность» молодого человека, кто заразил его бешеной страстью к пище, вину, к женщине и к безделью? Вспомним, что в «Прощай, оружие» большинство страниц посвящено как раз этим предметам. Конечно, причиной такого снижения человека явилась империалистическая война. Война и ее современное последствие — фашизм — начали и пока еще продолжают на

Западе дело ликвидации человека во всех отношениях, вплоть до физического. Если надолго лишить человека какой-либо необходимости, то он, естественно, становится одержимым ради удовлетворения этой необходимости. Генри пережил войну — и в результате он спрятался от всего мира в швейцарскую хижину вдвоем с Кетрин. Их уединение и почти болезненное взаимное блаженство, получаемое из примитивной сексуальной любви, безделья и обильной пищи, объясняются безумием и смертельной опасностью, которые реально содержатся во всем империалистическом мире. Им деться и спастись некуда, как только крепко обняв друг друга, и им надо спешить, потому что их каждый час могут разлучить насильно и уничтожить. С этой точки зрения может быть понята и художественно оправдана маниакальная, механическая, грубая прямолинейность Генри. Он храбро пытается отстоять перед империализмом свои человеческие права, нужду и достоинство — пусть это ему удается сделать лишь в самых простейших, почти животных элементах, но ведь его могучий противник хочет отнять у него абсолютно все — жизнь; если удается отстоять даже очень немногое — это уже большая победа. Но природа и история существуют и продолжаются вопреки империализму.

Рождается мертвый ребенок, умирает Кетрин, Генри уходит из больницы в ночь, в дождь, в свое будущее, которое уже не может быть и не будет похожим на его прошлое. Но это лишь пока надежда и обещание, а роман заканчивается.

Трагедия романа «Прощай, оружие» заключается в следующем. Любовь быстро поедает самое себя и прекращается, если любящие люди избегают включить в свое чувство некие нелюбовные, прозаические факты из действительности, если будет невозможно или нежелательно совместить свою страсть с участием в каком-либо деле, выполняемом большинством людей. Любовь в идеальной, чистой форме, замкнутая сама в себе, равна самоубийству, и она может существовать в виде исключения лишь очень короткое время. Любовь, скажем парадоксально, любит нечто нелюбовное, непохожее на нее. Доказательство этому есть и в романе «Прощай, оружие». Любовь Генри и Кетрин, с самого начала принявшая «солдатские», жадно-примитивные формы, к концу романа стала приобретать все более болезненные качества, вырождаясь в почти беспрерывное, гнетущее наслаждение любовников друг другом и уединенной жизнью, — и эта жизнь уже стала беднеть от привычки, от повторения самой себя, от разрыва сообщения с питанием ее из внешнего мира. Для истинной жизни, оказывается, недостаточно только однажды родиться, нужно еще чуть не ежедневно возрождаться, и матерью тогда нам служит уже вся земля, все современные нам люди… Таким образом, любовь Генри и Кетрин оказалась заключенной в собственную темницу. Но откуда же они могли впустить свет в свою все более темнеющую тюрьму, если снаружи, вне их, стояла ночь войны, если, иначе говоря, сама действительность, то есть нелюбовная, «прозаическая» сила, которая могла бы быть необходимой и полезной для продолжения их счастья, представляла собой империалистическую войну, томление и смерть? В чем тогда Генри и Кетрин должны были принять участие, оторвавшись один от другого, но все же не разлучая надолго своих любящих рук? Им нечего было делать, на войне они уже были оба и знают, что она такое. Они были бы согласны войти лишь в тот мир, который до гроба питал бы их чувство друг к другу, а не тот, который разорвал бы их тела на куски. Любовь, если она и «любит» нечто постороннее для нее, нелюбовное, то делает это только в своих эгоистических целях — для сохранения и продолжения своего состояния. Роман «Прощай, оружие» мог иметь и другое окончание, не смерть Кетрин: историю угасания любви Генри и Кетрин либо историю продолжения их любви, — но тогда роман вообще не мог бы быть окончен, а жизнь любящих превратилась бы в бег на месте, в порочное, мнимое движение (в тексте романа эта последняя тенденция уже явно наметилась: тема почти остановилась, диалог заменил действие, реальное содержание романа все более исчерпывалось, одинокие любовники, подобные двум растениям, пересаженным из общей земли в глиняный горшок, уже истощили под собою горсть почвы — «украденное» из враждебного мира счастье — и были близки к увяданию). Тогда Хемингуэй ввел в роман катастрофу, двойную смерть — Кетрин и ее ребенка — и этим закончил свое произведение…

Можно ли было найти лучшее завершение романа? Можно. Истинная действительность, от недостатка которой втайне томились и Кетрин и Генри, пытаясь целиком заменить ее патологической любовью, прячась в свою общую постель, в темную ночь от светлых дней, — эта истинная действительность и тогда состояла не из одного империализма, миллионы людей в тылу и на фронтах скрыто и явно уже чувствовали на себе и понимали сущность империализма, — они сознали себя его врагами и решили преобразовать действительность. Истинный ход вещей состоял именно в движении смертоносного империализма к своей гибели под ударами обнищавших, полуистребленных, отчаявшихся народов. Включение Генри и Кетрин в такую общую жизнь дало бы их счастью глубину, постоянно обновляемую свежесть и неистощимое бессмертие, потому что их питал и поддерживал бы тогда целый мир, а не только два испуганных, полудетских и дрожащих сердца. Но мы, очевидно, требуем от автора слишком много. Вернее, мы требуем не слишком много, а слишком рано. Позже и сам Хемингуэй вплотную приблизится к пониманию превосходства революционной действительности над всякой другой.

Теперь мы сможем лучше понять и особенности стиля Хемингуэя. Хемингуэй прячет своего молодого героя в нейтральную страну и в любовь, чтобы спасти его от гибели и одичания в войне, — спасти его жизнь прежде всего, хотя бы в ее первоначальных, элементарных инстинктах, а уже сама жизнь затем позаботится о своем достоинстве и заработает его, если человек вообще способен на достоинство и желает его. Вынужденный помещать человека в столь тесную обстановку, как «любовь до гроба», еда, сон и выпивка, — вынужденный империалистическими обстоятельствами войны, — автор понимает, что это всего-навсего исполнение желаний окопного солдата империалистической армии. Остается лишь заплакать или завопить о судьбе человека, то есть прибегнуть к средствам не художественного порядка. Следовательно, нужно спрятать свой вопль, превратить его в безмолвие, нужно скрыть свои слезы за хладнокровием, а еще лучше и надежней — за цинизмом и грубой сексуальной откровенностью. Нынешний капиталистический мир по примитивизму и жестокости жизненной борьбы труднее, чем ледяные арктические области Джека Лондона, и герои Хемингуэя и Лондона ведут себя приблизительно одинаково, они приблизительно и похожи друг на друга. Разница их поведения и характеров определяется разницей среды и времени, причем среда и время у Хемингуэя тяжелее и опаснее, чем у Лондона. Но все же мы чувствуем, что за грубыми словами и поступками, за беспощадными действиями героев Лондона и Хемингуэя таится человеческая, добрая, даже грустная душа, и мы можем видеть, как солдат — циник, бабник и пьяница — плачет над трупом своей женщины более неутешно, чем любой порядочный джентльмен-однолюб.

Выходом из трагического положения может быть либо бесплодное горе, выраженное в совершенно неприемлемом литературном кликушестве, либо активное действие, настоящий выход, но он, этот выход, не может быть придуман, он может быть открыт прямым, честным наблюдением борьбы массового, трудящегося человека за свою будущую достойную судьбу, еще лучше — соучастием писателя в этой борьбе. Иногда же, пока истинный выход не найден, а точный литературный вкус не позволяет писать слезами вместо чернил, следует ограничиться хладнокровным, нейтрально-мужественным «давай выпьем» — и перетерпим, «перекурим как-нибудь», — выпьем, чтобы обессилить наш трудноболящий разум, пусть он все забудет и сам забудется. Это, конечно, не выход из действительного положения и не истинное решение поставленной темы, а лишь обход решения посредством остроумно-изысканного литературного приема, — это невроз взрослых потрясенных людей и их самозащита, чтобы не разрушиться окончательно, насмерть. Истинный выход из положения там, где сейчас находится Эрнест Хемингуэй, — на фронте республиканской Испании. Там же, вероятно, Хемингуэй найдет более глубокое решение своей темы — о том, как же следует прожить человеку свои век на земле, — чем то решение, которое дано в романе «Прощай, оружие».

Может быть, вовсе и не надо было прощаться с оружием, чтобы не оставлять лучших

людей безоружными и вторично не подводить их под риск надругательства и уничтожения.

Седьмой номер журнала «Знамя»

В седьмом номере журнала «Знамя» помещена целая серия оборонных произведений: Евг. Колесникова — «Среднеазиатские новеллы», М. Слонимского — «Летним утром», В. Курочкина — «Именной торт» и др.

Редакция стремится оправдать назначение «Знамени» как оборонного журнала; это стремление, конечно, в высшей степени достойное и патриотическое. Но никакое стремление не должно быть безудержным, иначе его можно скомпрометировать, хотя бы оно и было направлено на служение возвышенной цели.

Редакция «Знамени» в некоторой степени обладает такой безудержностью, потому что она желает напечатать в каждом номере возможно больше произведений на оборонные темы, не относясь с надлежащей ревностью к их качеству. Однако худое, недоброкачественное произведение всего менее может быть оборонным, и частое упоминание имени красноармейца, комиссара, подводника, летчика, «похлопывание их по голенищу» (фраза летчицы В. С. Гризодубовой) тут делу не помогут.

В первом рассказе из «Среднеазиатских новелл» Колесникова, который называется «Закир-музыкант», командир Якубов говорит рядовому красноармейцу Гал-лиулину: «Боюсь я за тебя. Что хочешь — боюсь. Ну что в тебе такое — понять не могу. Как шинель-то заправлена у тебя? Посмотри. Эх, тоже боец!..»

В конце рассказа Галлиулин оказывается мужественным красноармейцем, и командир, видя красноармейца в полной исправности (по внешнему виду), говорит: «— Вот это да! Это я понимаю…»

А с красноармейцем Галлиулиным, татарином по национальности, происходит следующее. Он обучается первоначальной военной науке и понимает ее крайне элементарно, именно: «И если следовала команда „ложись“, то он быстро ложился, понимая, что эту команду, вероятно, выдумал кто-то умнее его, раз ей подчиняется сразу так много людей».

Слово «понимая» автор здесь поставил напрасно, потому что его герой ничего не понимал, если он слепо доверялся, что «ложиться» нужно было только потому, что эту команду выдумал «кто-то», кто умнее его.

Такое состояние сознания несвойственно красноармейцу — даже отсталому бойцу, — и автор принизил здесь героя своего рассказа больше, чем это мыслимо и реально допустимо. Но автор, ради искусственного создания некоей «драматической коллизии» унижает героя своего рассказа и далее. Защищаясь от бандита-басмача, Галлиулин действует таким образом: «Плавный нажим на спуск курка и страшная мысль, что выстрела нет… И вспышка памяти: он не дослал патрона!» Выходит, что красноармеец не обучен первому делу — стрелять во врага. Это, конечно, заблуждение автора, поэтому оставим такое заблуждение на совести писателя. Пусть он поймет, что благодаря одному этому обстоятельству его рассказ имеет очень малое оборонное значение, либо — совсем его не имеет. Конфликты, драматические ситуации, противоречия должны быть везде — и в рассказе, и в романе, и в опере — естественны, натуральны, а не искусственны, то есть не выдуманы ради того, чтобы рассказ хоть каким-нибудь средством был оживлен, поскольку у него собственных, внутренних средств для жизни нету.

В новелле «Ульмас» (того же автора) красноармеец Ульмас попал в плен к басмачам. В этой новелле, в противоположность предыдущей, «Закир-музыканту», автор обнаруживает истинную художественную силу. Ульмас в плену. «Около спали джигиты (басмачи), приставленные караулить его. Они знали, что пленник, избитый и связанный, никуда от них не уйдет. Они были правы — Ульмас не чувствовал тела. Ему казалось, что его тело, живое, способное двигаться, сопротивляться, лежит где-то в другой стороне, и он наблюдает его тоже со стороны. Он смотрел в небо, стараясь отыскать хоть одну звезду. Небо было черно, как халат, которым закрывали его в детстве, чтобы свет не мешал уснуть».

Это написано хорошо и точно. Под утро Ульмаса освобождает из плена старый басмач, разуверившийся в деле, которое он защищал, и Ульмас благополучно исполняет поручение своего командира и возвращается к своим.

В последней новелле (в этом номере журнала) «До прихода поезда» рассказывается о том, что два товарища — Петр и Николай — любили одну девушку, Настю, засольщицу с каспийских рыбных промыслов. Затем, и притом вкратце, выясняется, что Настя любит лишь одного из двух, именно — Петю, а не Николая. Пете она пишет письма (четырнадцать штук в год), а Николаю — ни одного. Но Николай, узнав об этом, не пришел в печаль или в уныние. Он просто сказал Пете: «— Ну что ж, поздравляю… Дело в том, — он смотрит на меня (на него, на Петра. — *А. П.)* очень серьезно, — что я решил остаться в Красной Армии на сверхсрочной службе».

Следовательно, Николай остался на сверхсрочной службе потому, что у него, из-за Петра, не образовалось брачного союза с Настей. По нашему мнению, этого мало — и для Николая, и для оборонной темы, и для той причины, по которой люди остаются на сверхсрочную службу в Красной Армии.

В рассказе М. Слонимского «Летним утром» Сухов, «комиссар отряда… маленький, худощавый, казался слабеньким и болезненным человеком». Но это он только казался таким. На самом деле он был человеком мужественным и проницательным, хотя автор, ради сохранения своей энергии, не тратит много сил, чтобы доказать посредством действенного изображения мужественность и проницательность своего героя.

Через границу ведут арестованного, обреченного на смерть, революционера. Фашистская разведка, воспользовавшись таким обстоятельством, хочет подбросить на советскую землю шпиона-диверсанта, замаскировав последнего под несчастного, замученного, избитого революционера. Действительного революционера убивают, труп его бросают через границу, а замаскированный шпион проползает целым. Все это совершается на глазах нашего пограничника. На заставе шпиона допрашивает Сухов. Шпион, нарушитель границы, «убедительно подтверждал правдивость своего рассказа. Нищий, голодный батрак, он пробирался в Советский Союз, товарищ, ученый человек, который вел его, рассказывал, что здесь беднякам — счастье, но этого товарища задержала и убила пограничная стража, а ему удалось спастись».

Но автор не дремлет. Он возложил все на своего героя Сухова, и пишет по-простецки: «Сухов сам не мог бы объяснить с точностью, почему он не верит ни одному слову этого оборванца». А надо было именно объяснить или показать, почему пограничники обнаруживают диверсантов и шпионов, как бы они ни маскировались. Сказать же «сам не мог объяснить» — разве это работа художника, убеждающего посредством изображения? Это небрежность, а не описание душевной, опытной проницательности.

В. Курочкин в рассказе «Именной торт», рассказе, который по теме мог бы быть отличным, если бы тему решал мастер, впал в ложный, деланный, фальшивый тон. И тема была испорчена.

Рассказ ведется от лица кока (повара) подводной лодки. Рассказ сразу же начинается с чужого, более высокого (или более низкого) голоса: «Коли разговор, ребята, будет между нами, то, конечно, порассказать можно кой о чем. Я, братки, вот вам честное слово, никогда не любил излишней болтовни, особенно там, на флоте».

Но кок врет. Из рассказа выясняется, что кок — большой болтун, во-первых, и говорит он, во-вторых, потому, что излишне начитался Н. В. Гоголя (читал, он, правда, немного — преимущественно или исключительно лишь одну вещь — про Рудого Панько из «Вечеров на хуторе близ Диканьки») и Всеволода Вишневского. Кок не виноват, что у него такой странный вкус, совмещающий Гоголя и Вишневского: виноват автор, слабо знающий поваров подводных лодок.

Но кок, судя по автору, продолжает рассказ. Он говорит: «Стыдно признаваться, ребята, но ведь вы на то и друзья, чтобы знать все. Не вам ли я дал с самого начала слово рассказать кое о чем».

Но что же это, то «кое-что», о чем хочет рассказать кок?

Вот что. «Как увидишь, что командир ходит, словно у себя в квартире, в кителе, волосы ежиком, ну и вся печаль сразу проходит. Да ты брось это мне, Степа, говорить: — „ой-ли?“ Пустое это слово. Уж коли говорю тебе я, так знай, что это правда!»

Что же это за правда?

Вышел наружу (когда лодка находилась в надводном плавании) Ваня Калашников, один из электриков лодки. «Лодку подбросило и снова завалило набок. А через весь нос огромная волна прокатилась. „Ой, пропал, — думаю, — Ваня, смыло парня“. Нет, гляжу, на месте Калашников. Руки только скрючились у него, слишком он напряженно за леер уцепился. Потом повернулся он и к рубке быстро-быстро засеменил, не выпуская из рук веревки». «Вижу, не выдержал Калашников мужской марки так, как это полагалось бы. Случилось с ним, ребята, непредвиденное несчастье».

Короче говоря, парень от непривычки и от большой волны испугался, струсил. Командир узнал об этом случае и начал перевоспитывать Ваню Калашникова. Командир хотел, чтобы Ваня стал храбрым моряком. Намерение командира правильное, но между Ваней и командиром все время находится неистовый смельчак — кок, который, по мнению автора, и помогает, в конце концов, струсившему Ване перестроиться в отважного моряка.

Тема рассказа — хорошая. Эта тема — простая: о том, как оробевших, непривычных к морю людей надо приучать к новой работе. Против такой темы ничего нельзя сказать. Но против способа Рудого Панько, которым излагается эта тема, сказать можно многое. Изложение рассказа все время идет, как мы сказали, от лица кока, который говорит неприсущими ему словами автора. Если у Гоголя Рудый Панько был немного хвастун, а больше насмешник, и автор, Гоголь, ясно определил его характер, то у Курочкина его кок идет как бы за героя, тогда как этот повар производит лишь неприятное впечатление патетического кашевара. Например: «А еще позднее произошло, братки, следующее происшествие… И вот как-то раз, ночью… волна неудачно подхватила нас и сбросила со своего гребня вниз. Это было бы сущим пустяком…» Никакой настоящий моряк, даже кок, не будет так говорить. Это говорит «сухопутный» автор.

В конце рассказа Ваня Калашников превращается в храброго моряка. Но, откровенно говоря, он и трусом-то не был; просто человек содрогнулся однажды от крена и большой волны. Отсюда и вся тема рассказа. А кок сделал из того, что его товарищ оказался более впечатлительным и более искренним человеком, чем он сам, целую эпопею для хвастовства перед теми, «кто на море не бывал, тот и страха не видал».

«Так вот он каков, этот мой приятель Ваня Калашников», — говорит в заключение повар в своей деревне. — «Честное слово, я не трепач, но рассказать об этом друзьям, по-моему, нет греха. Не сходить ли нам теперь, ребята, на посиделки?.. А то что же: приехать в отпуск и не потанцевать с дивчатами. Не гоже это, по-моему! А что, не вышла здесь еще замуж эта рыженькая, Анюта, кажется?»

Отвечаем этому коку: он — трепач, потому что затеял длинную болтовню из обычного переживания человека, Вани Калашникова, танцевать с ним Анюта не будет — она давно замужем (ожидать ей такого человека, как кок, не было никакого смысла).

За исключением одного, все разобранные нами рассказы еще раз показывают, к чему приводит небрежное отношение авторов и редакции к серьезным, важным темам. Сообщаем свой совет дтвору рассказа: если требуется показать, как из обычного человека получается герой, не обязательно нужно прибегать к помощи любого повара.

Худое произведение
(По поводу сборника начинающих писателей Красноярского края)

В предисловии от издательства сказано, что «настоящий сборник является первой попыткой отображения жизни края и показа его литературных сил».

Посмотрим же, какие литературные силы начинающих писателей нам показаны.

Первым произведением в сборнике напечатана пьеса Алексея Сысоева «На перегоне».

Это художественное произведение заслуживает особого и отдельного рассмотрения изо всего сборника. Сейчас увидим, почему это так.

Старый путевой обходчик Захар Петрович Бодров идет по линии, по своему участку. Бодров — аккуратный, хорошо одетый, сытый, довольный, бдительный старичок. Увидев на железнодорожном полотне разросшийся осот, он сейчас же его уничтожает прочь, как и полагается по инструкции. Мало того, Бодров сейчас же делает, исходя из этого сорняка, социальное умозаключение: «Ишь ведь прет-то!.. Вот ведь— вредное существо, а на порядочном месте поселился… так вот и поганый человечишко, мразь там всякая, примостится и начинает пакостить… портить нам, вроде этого сорняка. С корнем выворачивать надо, чтобы духу не было… Сорную траву — прочь с дороги!»

После этой реплики Бодров сразу же встречается с сорняком в человеческом образе — с другим, соседним, путевым обходчиком, Тарасовым. Тарасов, поскольку он, очевидно, подлый человек, одет в старый зипун и опорки, гаечный ключ у него болтается на веревке, и работает Тарасов небрежно, вредительски. Бодров поучает соседа и похваляется перед ним. В разговоре Тарасов пугает Бодрова старостью: «Вот подожди, старость придет. До гробовой доски обходчиком держать не станут». Но Бодров не боится: «Зачем ты меня старостью пугаешь?.. В царское время, при моих годах, я бы давно ноги протянул, а теперь вот, себе поживаю, толстею, да — хи-ха-ха — жирею, — гляди — ремень короток стал, на последнюю дырку захлестываю… Нет, ты я вижу, гордости не чувствуешь».

Затем появляется Крылов, начальник политотдела. Этот человек, в изображении автора, подобен самодействующей беспрерывной инструкции. Крылов говорит: «Руководить народом нужно… воспитывать… почаще сюда на перегон заглядывать… Здесь (подчеркнуто), на перегоне, должна быть вся работа сконцентрирована… Здесь люди, здесь поезда…» Немного погодя Крылов жмет руку Бодрову и заключает: «Как вижу, большевистским духом живешь».

Все эти изречения Крылова, однако, бесполезны, потому что руководить народом он не умеет, народа своего не знает и заглядывает он на перегон или нет — в том проку нет: два врага народа находятся тут же при нем — это Тарасов и начальник дистанции Каверин. Но Крылов их обнаружить не может, потому что он занят лишь собственным сомнамбулистическим бормотанием: «надо, пора, почаще, за путем надо смотреть» и т. п. Если нужно было создать отрицательный тип руководителя, то в лице Крылова автор сумел до некоторой степени изобразить такой тип, хотя намерения автора были прямо противоположны полученному результату. Если автор думал в образе другой «положительной личности», Бодрова, сотворить тип героя, живущего большевистским духом, то нельзя давать ему столь пошлой самохарактеристики, как: «а теперь вот себе поживаю, толстею, да — хи-ха-ха — жирею».

Автор, видимо, молод и литературно неопытен, поэтому он сам не отдает себе отчета в том, что он делает. В противном случае нам пришлось бы сказать, что автор нарочно, то есть намеренно, написал образ советского рабочего Бодрова как сытого, полнеющего, недалекого пошляка, а начальника политотдела — как граммофонную пластинку в сапогах и в шинели. Но мы далеки от этого утверждения, мы далеки от подобного обвинения автора. Повинны здесь, по нашему мнению, другие лица и обстоятельства.

Во второй картине начинает действовать Валя; она — жена машиниста-криво-носовца Колосова; это сытая молодая бездельница, занимающаяся сейчас около зеркала: «Ах, как к лицу мне эта шляпа! Выкрашу волосы, сделаю укладку… маникюр… манто на шелковой подкладке… прекрасно… изумительно… пуще прежнего тогда Аркадия сведу с ума… Ха-ха-ха…» (Аркадий — это Каверин, начальник дистанции). Эта юная Валя («Валюнчик») норовит пойти в любовницы к Каверину. Изъясняет она свое желание таким образом: «Он, как опытный рыболов, умело расставляет сети, и я против течения быстрых волн иду в эти сети».

Муж Вали, машинист Колосов, только что возвратившись из поездки, сразу тратит на

себя пол флакона духов «Кармен», чтобы уничтожить паровозный запах, целует жену — «Эх, ты, мордашка моя милая» — и тут же поет песню: «И никто на свете не умеет лучше нас смеяться и любить». Утерев свой рот от губной помады жены, Колосов дарит Вале ручные часы. Здесь автор останавливается, не зная, очевидно, чем еще подчеркнуть благородство характера Колосова, поскольку карманных роялей еще не появилось в продаже.

Нежность и благородство Колосова не помогли ему удержать жену: она ушла к Каверину; кстати, Каверин подарил Вале уже не ручные часы, а настоящее пианино. Ей, конечно, выгодней.

К Каверину является «неизвестная личность», вербовщик шпионской организации, и «записывает» Каверина в диверсанты. При этом — со стороны «неизвестной личности» — дается такое обоснование вредительству: «Под нами земля горит. Мы должны прогрессировать. Тебя хотят задавить, дави и ты». И хотя Каверина никто не давит, женщины сами к нему сбегаются, жизет он богато, работает бездарно, — он соглашается стать диверсантом.

Для исполнения диверсии Каверин вербует Тарасова; тогда этот Тарасов в одну ненастную ночь ставит около себя на полотне фонарь (наверно, чтобы лучше было видно его диверсионную работу) и отворачивает рельс. Появляется Бодров, он видит разрушение, хочет поставить рельс на место, но Тарасов наносит Бодрову удар ножом и валит его под откос. Бодров, однако, не был убит; он сумел выбраться снова на полотно и останавливает красным сигналом поезд, который вел Колосов.

Бодров лежит в больнице, а в больнице служит Паня, дочь Тарасова, двадцатилетняя девушка. В бреду Бодров говорит правду о Тарасове — и разоблачает его перед дочерью. Паня, как девушка честная и решительная, тотчас же рванулась к двери и побежала выдавать отца.

Каверин меж тем уговаривает Тарасова, чтобы он через посредство дочери отравил Бодрова в больнице, но это дело, конечно, выйти не может.

Завершается пьеса тем, что Бодрова и Колосова вознаграждают, Валя возвращается к Колосову обратно в жены, а Каверин и Тарасов подлежат наказанию.

Ясно, что основной сюжетный момент пьесы взят автором из рассказа В. Гар-шина «Сигнал». Такое заимствование ничего худого само по себе не представляет, потому что Гаршин был хорошим писателем, и молодой начинающий автор вправе учиться у него.

Худое здесь в следующем. Во-первых, эта пьеса совмещает в себе почти все недостатки всех плохих пьес, написанных за последние два-три года. Во-вторых, очень плохо то, что она написана начинающим писателем, — чем доказана его бесхарактерность, как художника, — и написана с явным намерением, как говорит один персонаж в пьесе, изобразить нашу веселую, радостную, прекрасную, румяную жизнь.

Если бы пьесу написал опытный литератор, мы бы назвали его произведение спекулятивной подделкой, а самому автору посоветовали бы впредь не заниматься литературой, чтобы не доставлять горя ни себе, ни другим людям — своим читателям. В стране много других счастливых дел, кроме литературы. Зачем же быть несчастным?

Но наш начинающий автор здесь ни в чем не виноват, кроме того, что у него не обнаружилось пока литературного дарования. По простоте своей или по наивному расчету он взял у некоторых современных советских драматургов все плохие качества их творчества и соединил их в своей пьесе. Он, тов. Сысоев, является здесь лишь робким, неумелым учеником гораздо более опытных и искусных «творческих работников», спекулирующих на бдительности, на советском патриотизме, на глубоких и органических чувствах и свойствах советского народа, но своим «творчеством» только оскорбляющих эти чувства.

В пьесе тов. Сысоева есть честные работники, есть диверсанты, есть драматический сам по себе факт разрыва дочери с отцом во имя интересов родины и т. д., но нет ни одного действительного, реального образа советского человека, написанного убедительно и проникновенно. Положительные герои пьесы говорят и действуют пошло и глупо (исключим

из этого поступок Бодрова на линии, взятый у Гаршина), они вызывают у читателя не симпатию, а недоумение и отвращение. Отрицательные персонажи — просто истерики и идиоты, что не вызывает у читателя отношения к ним, как к серьезным, нешуточным врагам.

И тов. Сысоеву и его более старшим «учителям» по драматургии следует понять, что не всякое изображение вредительства есть борьба с вредительством, хотя бы попытка дать такое изображение и была вызвана субъективно хорошими чувствами. Может быть такой случай, что изображение героев и их противников-подлецов будет сделано столь глупо и бездарно, что само литературное произведение превратится в моральное преступление автора. Никакое частое упоминание писателем румяной, сдобной, сладкой жизни ему не поможет, потому что эта жизнь находится в действительности, а не в его сочинении. С того момента как написана первая строка любого произведения, оно должно держаться своими средствами, а не постоянной ссылкой на действительность. Действительность — не костыли, а искусство — не калека.

Тов. Сысоеву следует глубоко подумать о своей дальнейшей литературной работе и обязательно перестать подражать тем драматургам, которые и сами-то пишут лишь благодаря доброте и долготерпению читателя-народа.

Из прозы, помещенной в сборнике, относительно хорошо и просто написан рассказ «Алексей Худоногов» Сергея Сартакова; этот рассказ, действительно, дает представление о жизни и людях Красноярского края, на что и надеялось издательство в своем предисловии.

Из стихов сборника наихудшие принадлежат Петру Казачкину — «Стихи о Енисейском севере». Эти стихи представляют собой механическое, нетворческое подражание. Маяковскому. Против творческого подражания Маяковскому, против продолжения его пути в поэзии никто, конечно, возражать не будет, но для этого надо не только любить Маяковского, но и самому быть поэтом.

Возьмем один пример для доказательства.

Ледоход!
Миллиарды бацилл несиденья
Перекусали всех…
В учреждениях
дисциплина раскисла…
Хромает,
как лошадь в лугах
стреноженная…
Над городом
что-то такое…
повисло —
Радостное и тревожное…
Ледоход —
это вам
не вагон блинов.
Енисей —
не цистерна сметаны!

На этом мы останавливаемся, чтобы вторично не тратить бумагу на такие стихи.

Из чтения Красноярского сборника мы убедились, что всякий сборник следует издавать лишь в том единственном случае, если для него есть достаточно много хороших литературных произведений.

Реторта для изготовления человеков
(О романе Л. Кассиля «Вратарь республики»)

Этот роман можно прочесть сразу, и даже с некоторым интересом. Если не задуматься после чтения романа, то можно остаться при впечатлении, что вами действительно прочтено значительное художественное произведение. Но какую ценность имеет чтение без добавления к нему собственной мысли и собственного жизненного опыта?

Мы, в частности, имеем собственную мысль и свой личный жизненный опыт и благодаря этому имеем возможность рассуждать по поводу романа Л. Кассиля.

Автор романа, Л. Кассиль, попытался, видимо, найти свою главную, генеральную тему и по его собственному мнению — нашел ее. Тема эта, естественно, — мужество и счастье. Естественно потому, что ее, эту тему, ищет один из главных героев романа — худощавый журналист Женя Карасик (он же известный, якобы едкий, газетчик Евгений Кар), который, чтобы найти проход ко внутренней, и не иначе как только ко внутренней, то есть скрытой, таинственной жизни людей, «познакомился в пивной со старым шарманщиком, научился у него управлять несложным его органом, раздобыл костюм поплоше, целый день ходил по дворам московской окраины, вертел ручку сиплой звукорубки… Он продавал билетики „со счастьем“, видел скрытую интимную жизнь дворов» и т. д.

На самом же деле он ничего не видел, потому что таким способом ничего увидеть нельзя: маскируясь сам, он маскировал и всю жизнь, всю действительность. Таким шуточным манером ничего всерьез изучить нельзя. Жизнь не приспособлена для мгновенного постижения ее творческим работником с шарманкой.

Далее, физически отсталый журналист Карасик ищет «мужественный коллектив» и, ясное дело, находит этот коллектив. Это — Бракфут, сиречь: «бытовая рабочая коммуна футболистов» коллектива Гидраэр (члены коллектива работают в области производства и испытания глиссеров). Принцип этой коммуны — непрестанное едкое единство, означающее, что люди, входящие в коммуну, не расстаются никогда. Они вместе работают, вместе отдыхают, вместе играют, вместе развлекаются, вместе кушают из большой чашки, вместе изобретают, вместе спят — вблизи друг от друга, вместе надоедают друг другу и т. д. В конце концов, им больше ничего не остается, как только любить, уважать друг друга и учиться, воспитываться один у другого. В этом ничего плохого, кроме одного: будь этот «Бракфут» морем, человечеством, окруженным воздухом всего мира, а не союзом нескольких молодых людей. В море, в большом коллективе, в человечестве дует ветер истории, а в такой «малоедоцкой» коммуне, как десять-пятнадцать преимущественно молодых людей, и ветер истории не способен освежить воду, и вода загнивает. Это понятно: что благоухает в океане, то протухает в блюдце.

«К черту симпатичную согбенность», говорит вдруг отчаянный Карасик. «Я теперь нахальный интеллигент, ни в чем не кающийся». Нахальный интеллигент не лучше, а хуже согбенного, противнее последнего, во всяком случае, — вот что ясно для всякого, кто видел тех и других; представьте себе такого активного умственного чертика со слабыми ребрышками — он и будет нахальным интеллигентом. Это было бы ясно и для писателя, который способен иметь объективную, реалистическую точку зрения на характеры людей и на явления действительности.

Евгений Карасик познает людей (через шарманку, например) и участвует в жизни всякими экстраординарными, эффектными способами, но делает он это лишь ради преуспеяния в своей журналистской профессии и для собственного удовольствия. Как человеческий характер, он на протяжении всего романа не развивается, не воодушевляется до степени высокого образа. Мужественный коллектив молодых неразлучных бодряков в этом смысле не помог Карасику и не мог помочь, потому что в реторте люди не рождаются. Правда, для своего физического здоровья Карасик, под влиянием коллектива, начал играть в футбол и достиг на этом поприще некоторых успехов. Но это относится скорее к здравоохранению (Карасик телесно маломощный субъект), чем к росту личности человека.

Коллектив Гидраэр входит, понятно, в разные отношения с другими, посторонними, «внеколлективными» людьми — на производстве, на футбольном поле и еще кое-где. Но весь жизненный опыт, обогащающий человека в результате всякого рода общения с другими,

многочисленными, разнообразными людьми, здесь, в Гидраэре, ограничен очень узко. Столь малое общество, как «коммуна» Гидраэра, не может широко и глубоко воспитать человека, даже если бы такое общество и состояло случайно из очень одаренных, очень одухотворенных людей. Для получения качества тут просто не хватает количества. Чтобы приобрести действительно коммунистическую душу, нужно серьезно и героически участвовать во всей жизни человечества, интересоваться всеми его интересами, работать в его передовом, многомиллионном авангарде, а не копошиться в «гармонической» кустарно-кооперативной артели сплошных благородных друзей, не проживать жизнь в уютной модели мира, в копии с копии действительности, в реторте для приготовления «человеков». Ведь такая «коммуна друзей», если до конца, до некоего логического предела дать ей возможность существовать, неминуемо превратится в нечто враждебное по отношению к окружающей среде.

В этом главный недостаток романа.

Но Гидраэр изредка освежается новыми членами. Так, в Гидраэр приезжает Антон Кандидов, грузчик с Волги, умевший артистически ловить арбузы на лету при погрузке их на баржу и поэтому оцененный футболистами как будущий великолепный вратарь на футбольном поле. Кандидов в детстве был товарищем Кара-сика, и это облегчило ему приезд в Москву.

И вот молодой парень, волжский крючник, впервые прибывает в Москву. Он читает на афишах знаменитые имена.

«Прежде он видел их лишь в газетах, а теперь вот он оказался среди них, совсем рядом. Вот, возможно, в этом доме живет известный киноартист, вот… в этой закрытой машине проехал… а во встречном гражданине с поднятым воротником тоже скрывается вождь или знаменитый писатель».

Вероятно, такие юноши с карьеристскими, самолюбивыми вожделениями есть в натуре, но они далеко не лучшие представители советской молодежи.

Из Кандидова, действительно, получается «мировой вратарь», и Кандидов завоевывает славу лучшего голкипера мира. Этому предшествуют некоторые события.

Так, Гидраэр по случайной вздорной причине извергает из себя Кандидова, но внутри Гидраэра получилось, однако, разногласие по этому поводу. В конце концов гидраэровцы сошлись на том, что Кандидов отсутствует среди них временно и его обязательно надо завоевать обратно. Имеется, следовательно, в виду, что Кандидов, коль скоро он побудет во «внешнем», не гидраэровском мире, кое-чему научится и исправится. Совершенно правильно: научиться, измениться можно лишь в борьбе и страданиях среди большого мира, а не в добросердечном курятнике. Этим скрытым подтекстом романа отвергается, в сущности, идея пользы чистой дружбы, заключенной в узкую коробку артели Гидраэр.

Кандидову тяжело было покидать Гидраэр; особенно потому тяжело, что у него там осталась Настя Валежная, любимая девушка (образ этой Насти создан автором посредством почти одной чистой лазури; Настя — разновидность земного ангела, поэтому она для нас, грешного читателя, слабо ощутима как реальное существо и мало интересна). — Кандидов женится временно на «чуждой» девушке — Ладе, дочери профессора Токарцева, технического руководителя того предприятия, где работают гидраэровцы. Сам Токарцев — человек, по автору, отличный, добродушный, вполне советский и пр. (зачастили эти старички ходить в литературу!), но дочка у него вот какая: «Он немножко шпанистый», — говорит Лада про одного Димочку, — «он босяк-джентльмен, я это обожаю. Он типичный эпикуриал». Мы ее знаем уже, эту Ладу, — это Жозя из одного фельетона того же автора. Вообще в романе есть ряд элементов, заимствованных автором у самого себя из прежних своих произведений, в том числе и то, что было плохого в языке ранее изданных сочинений Кассиля: некая смесь сахарина с пухом одуванчика.

Вернувшись из заграничной поездки футболистом с мировым именем, Кандидов выступает в команде, играющей против гидраэровцев. Гидраэровцы за истекшее время хорошо натренировались, а, главное, они усвоили чисто коллективную технику игры, в

которой мяч забивает не обязательно лучший игрок команды, а тот, у кого больше шансов попасть в ворота и обмануть вратаря, где вся игра подчинена принципу общей победы команды, без заботы о том, кому именно предоставить право решающего удара и победы. Это, несомненно, хорошая сторона гид-раэровского коллектива, но для такой цели не обязательно жить в реторте — достаточно быть хорошей советской футбольной командой.

Техника гидраэровцев побеждает. Вечно «сухому» Кандидову забивают первый гол.

Поражение послужило причиной для поворота в судьбе Кандидова. Он переживает глубокую душевную депрессию и едва не погибает, нечаянно отравившись газом в своей квартире. Но его вовремя спасает Груша, девушка из того же благородного Гидраэра, а затем все кончается хорошо и приятно. Кандидов мирится с гидраэровцами, Настя всегда его любила и любит (Ладу-Жозю Кандидов давно оставил), Карасик постоянно тосковал о Кандидове и т. д.

Что есть хорошего в романе? Относительно хороши описания футбольных матчей, сделанные со всею страстью любителя футбола и болельщика.

Но что же в общем получается, — почему роман читается с интересом, а после его прочтения ощущается неудовлетворенность, точно вы съели много, но не напитались? Потому что почти все образы романа так же относятся к реальности, как тень к предмету, ею отображенному. А тень— хотя она и порождена миром действительности и хотя она есть верный признак где-то сияющего солнца, но само по себе царство прохладных блаженных теней не есть наилучшее место для жизни и оно не очень благодатное поле для произрастания искусства. Конкретнее говоря, богатыри, ангелы, добряки, великодушные рыцари и т. п. — оттого хуже людей, что они сделаны из одного чистого, благородного, одноцветного материала, а реальные люди — из многообразного состава различных материалов, и от этого они, реальные люди, устойчивей, интересней и живее ангелов и рыцарей. Очищенное, протертое, профильтрованное не означает наилучшего. Наоборот, то, что иногда считается «грязным», «неблаговидным», «нечистым», что подернуто судорогой временного уродства, — это и является признаком реальности, потому что такой признак означает след борьбы и напряжения, он служит показателем работы и усилия передового прогрессивного человека — в нашем, современном мире, где еще не растут сплошь одуванчики.

«Ирина Годунова» А. Митрофанова

Есть просто хорошие литературные произведения и есть произведения хорошие по-особенному. Первые можно прочитать с некоторой несомненной пользой, вторые трудно забыть — и они долго еще питают читателя, даже будучи давно прочитанными. К этим произведениям — хорошим по-особенному — относится, по нашему мнению, новая повесть А. Митрофанова.

Одно из главных достоинств этого произведения состоит в том, что автор сумел языком поэзии изобразить органическое, чувственное, естественное отвращение народа к троцкизму.

В лице Ирины Годуновой автору удалось создать один из самых привлекательных образов молодой советской женщины; причем у Митрофанова Ирина Годунова ничем не обездолена как женщина: ни своей деликатной робостью в отношениях с людьми, ни нежной до гроба преданностью к Годунову, ни тревожным, напряженным чувством юности, — и сверх этого она вознаграждена большой, отважной человечностью, которую она приобрела из общего источника нашего воспитания, — из советской действительности.

В повести мы застаем Ирину в качестве начинающего композитора. До этого она была простой работницей, стрелочницей на производстве. А еще ранее — в детстве — беспризорницей. В Ирине обнаружились музыкальные способности, и вот советский завод определил свою молодую воспитанницу, свою дочь, учиться. Это в наших условиях естественно и натурально. Но мы не знаем, не уверены, очень ли это хорошо с точки зрения литературного искусства. То есть, обязательно ли нужно Ирине, и без того прелестному

человеку, еще быть композитором, или скульптором, или парашютисткой, или чемпионом заплыва на дальнее расстояние? Трудно сказать наверное — обязательно это украшает и делает более глубоким литературное произведение или нет, но нетрудно сообразить, что если бы автор оставил Ирину сверловщицей и на столь «бедном» внешнем материале сумел бы не угасить ее духа, то автора ожидала бы более тяжелая задача, но и зато более благодарная. Ясно, что превращение сверловщика или токаря в музыканта или в художника-живописца — явление простое и обычно, и не нужно благородство человека изображать «благородными» же, возвышенными средствами, например — его музыкальным творчеством. Ведь сверлильный или, же долбежный станок благороден не менее фортепьяно… Но это наше возражение — частность, потому что Ирина в повести хороша не оттого только, что она музыкант.

В повести, к сожалению, есть и еще несколько дефектных деталей, не играющих, конечно, большой роли для решения основной темы. Например, на улице сидит нищий (человек, понятно, для нашей страны не типичный). Нищий «сидел, опустив глаза. Смотришь — и разбередишь кому-нибудь сердце, и комсомолка бросит в картуз три гривенника, припасенные на метро, и пойдет домой пешком, морщась, *словно ее грязно оскорбили»*... (Подчеркнуто нами. — *А. П.).* Нет, комсомолка не будет переживать такого поступка столь нежно и чистоплюйски, как эта зефирная недотрога. Да и денег у нее что-то мало: всего тридцать копеек, которые к тому же «припасены», то есть чуть ли не скоплены через сберкассу. Бедная, несуществующая девушка!

Ирина любит Годунова, химика, работника завода, где прежде работала и сама Ирина. Годунов — очень способный, чистый, поэтический человек, и у него есть редко изображаемое нашими писателями качество — чувство возможности и необходимости бесконечного, прогрессивного развития своей жизни, входящей элементом в общую великую жизнь человечества.

Вот небольшой пример характеристики Годунова (в повести он охарактеризован автором очень богато и глубоко).

«Чувствовать себя на середине огромного пути — сколько поколений позади, сколько поколений в будущем. Дух захватывает, словно прошел под солнцем и звездами миллионы верст. От этого чувства и явилась, должно быть, мысль о бессмертии. Чувствовать — особенно теперь, особенно в нашей стране, — что земля выпестовала тебя, что бывшие до тебя стучатся в твое сердце, чтобы ты исполнил их мечты, чувствовать, как зависит от тебя будущее…»

И многое, даже самое простое и обыкновенное, кажется Годунову «удивительным и священным».

И еще характеристика Годунова, данная ему врагом народа, троцкистом Валечкой (директором завода).

«Ведь Годунов идет по своей земле, у него и походка, может быть, иная. И говорит он своим голосом, орет, орет, сволочь! Слыхали, как они хохочут, когда сойдутся с этим Бранденбургским!.. Будто над тобой грохочут».

Это художественно точно написано, а «орет, орет, сволочь» — хорошо по грубой, но правдивой выразительности. Чего же Годунову не поорать и не похохотать, когда его дела и дела всех его товарищей в Советском Союзе идут на лад. Валечке ж, *наоборот, орать опасно, а хохотать не от чего: он живет на чужой земле и вокруг него враги.*

У Валечки на заводе есть друг и собеседник — инженер Ордынец. Литературное воплощение этого человеческого типа является одной из заслуг т. Митрофанова. Не всякого отчужденного от народа человека можно переделать, перевоспитать и сделать полноценным товарищем. Есть люди, почти органически неспособные стать советскими людьми.

«Люди предлагали ему (Ордынцу) дружбу, веселье, помощь, радовались вместе с ним. Ему была предоставлена возможность раскрыть все способности, заложенные в нем… Как и всем другим, что окружали его. Как и всем! Это-то и вызывало в нем внутреннее сопротивление. Счастье теряло для него вкус, когда его могли заработать все, или почти

все».

Образ Ордынца, созданный т. Митрофановым, требует специального и подробного исследования именно потому, что общественно важно выяснить, каким путем в благоприятных условиях для творчества, для деятельности и, наконец, для счастья личной жизни может все же зародиться активное злодейство. Понятно, что тут действует, так сказать, индуктивная наводка из капиталистического окружения, но все же интересно знать, как это происходит конкретно. Ордынец дает большой материал для такого критического и психологического исследования.

Объединившись, Валечка и Ордынец создают диверсионную вредительскую группу. Но Годунов и многие другие не дадут дышать Валечке и Ордынцу. Годунов, еще неотчетливо, но уже чувствует, кто такие Валечка и Ордынец. Секретарь парткома стоит накануне разоблачения врагов. Но для Валечки и Ордынца наиболее опасен талантливый, умный и чуткий Годунов.

Враги запутывают и компрометируют честных работников (например, Баише-ва, своеобразную и яркую фигуру в повести). Но Годунов способен преодолеть и вытерпеть очень многое.

Тогда Валечка принимает решение уничтожить Годунова, а исполнить это поручает Ордынцу. Предварительно враги подстроили дело таким образом, что смерть Годунова будет признана самоубийством, а после смерти он будет обесчещен как враг. И Годунов, задремав после бессонных ночей, проведенных за важнейшей работой на заводе, был убит Ордынцем пулей в лицо.

Ордынец любит по-своему Ирину. Правда, эта любовь не послужила причиной для убийства Годунова. Причина убийства — политическая. Тов. Митрофанов — писатель большого такта: он не снизил своей темы толкованием преступления Ордынца сексуальным фактором.

Ордынец после убийства Годунова приходит к Ирине. И тогда, тонко играя, Ирина разоблачает убийцу. Ей помогло в этом ее нравственное преимущество человека нового мира, а Ордынца обессилил страх и психопатология человека старого мира. Тов. Митрофанову удалось запечатлеть этот эпизод с большой художественной силой и прямотой.

Но «музыку не расскажешь», как говорится в повести по поводу Ирины. Так и мы не собираемся здесь рассказать «своими словами» произведение столь поэтического строения, как «Ирина Годунова». Наша задача в отношении новой повести Митрофанова очень скромна: поделиться с читателем своими соображениями и радостью по поводу появления в печати смелого и своеобразного произведения.

Поэтическое дарование т. Митрофанова имеет свои особенности. Во-первых, чтобы понять и признать прозу Митрофанова как талантливое поэтическое искусство, нужно иметь желание терпеливо внедриться в нее: проза Митрофанова написана напряженно, тесно, и, чтобы освоить ее, тоже нужно некоторое напряжение со стороны читателя; при поверхностном чтении, при чтении без желания тратить собственные силы на понимание писателя смысл и поэзия повести Митрофанова могут остаться не освоенными читателем.

И, во-вторых, необходимо — для того же наибольшего усвоения повести, — чтобы субъективное мировоззрение и убеждения читателя были очень близки к убеждениям автора, поскольку т. Митрофанов не только не скрывает своих убеждений за некоей объективной формой художественного письма, — наоборот, автор иногда ведет повествование от первого лица, излагает автобиографические факты, исполняется негодованием по поводу действий Валечки или Ордынца (чего уж тут объективничать!). И все же и эти страницы повести, публицистические по материалу, написаны с такой простотой и душевной искренностью, что они не нарушают общей поэтической мелодии повести, а делают эту мелодию более страстной и напряженной.

В порядке овощей

Каждая область, каждая провинция может и должна иметь свои овощи, свой картофель, свои фрукты, выращенные на местной почве, вблизи своих городов. Это можно сделать наверняка и обязательно.

Но гораздо труднее создать на территории данной области художественную литературу, которая, будучи истинным искусством, представляла бы из себя общенародную и общесоциалистическую ценность, без всякой скидки на свое провинциальное происхождение. Такая «скидка» должна быть нами принципиально отвергнута, потому что социализм работает не только на то, чтобы уничтожить разницу между городом и деревней, но и на то, чтобы устроить жизнь в провинции, ничем не отличающуюся по своему материальному и духовному уровню от жизни в столице или в крупном центре.

Не следует стремиться к созданию литературы второго сорта, хотя бы потому, что мы тогда предполагаем в читателе человека второго сорта, т. е. оскорбляем его. Но кто же к этому стремится? Сознательно — никто, конечно; но судят ведь не по сознательности или бессознательности того или иного действия, а по результату его.

Мы будем судить о «Сборнике произведений авторов Сталинградской области» тоже по результатам, по качеству труда этих авторов. Сборник называется «Разбег» (в краях и областях альманахи и сборники почти всегда называются какими-нибудь подобными словами — «Разбег», «Удар», «Упор», «Пламя», «Половодье», «Взрыв» и т. п., в чем нет особого вкуса).

В издательском предисловии книги сказано, что авторы сборника — «в своем большинстве это молодежь», т. е. начинающие писатели. Мы учтем это обстоятельство, но было бы желательно, чтобы хоть предисловие к сборнику написал кто-нибудь «постарше». Тогда фразы предисловия, подобные нижеизложенным, встречались бы не столь часто: — «…Уже в первой части романа ясно обозначилась линия показа эволюции отношения». Или — «Автор недостаточно полно показал Абанкина во всей его наготе» — и т. п.

Однако будем, говоря языком автора этого предисловия, пытаться пробовать выяснить значение и качество рассматриваемой книги.

Книга открывается романом «Казачий хутор» Н. Сухова (напечатана первая часть). Про незаконченное, неполностью опубликованное произведение трудно сообщить хорошо обоснованное суждение. Тот же автор предисловия, однако, свое суждение выносит в такой форме: «Общий недостаток обрисовки этих героев (два героя романа) тот, что они недостаточно наделены волевыми качествами», «Автор недостаточно полно…», «Все это указывает не только на то, что… но и на достаточно зрелый…»

Здесь не то достаток недостаточности, ни то недостаток зрелости, — во всяком случае, избыток невежественности и легкомыслия. В самом деле, почему недостаток волевых качеств в двух героях романа есть доказательство их неполноценности как художественных образов. А быть может, этот «недостаток» входил в план и замысел автора романа, и он, «недостаток», есть необходимый и естественный элемент характера данных героев романа. Если же автору предисловия вообще не нравятся слабовольные люди, то нельзя своей субъективной симпатией или антипатией пользоваться как критическим методом.

Мы ограничимся о первой части нового романа Н. Сухова лишь скромным и предварительным мнением. Из чтения романа ясно, что в нем запечатлелось влияние М. Шолохова. В этом нет беды, у Шолохова есть чему поучиться; но учиться есть смысл только тогда, когда имеется уверенность открыть нечто новое, такое, чего не знал и учитель. Иначе говоря, за дедку нужно держаться в то время, когда он тащит репку, а не тогда, когда он ее уже вытащил. Художник всегда строитель новых дорог, а не путешественник по проторенным, комфортабельным путям.

Основным формальным дефектом опубликованной части романа «Казачий хутор» является *изобразительничество* (противоположность истинной изобразительности). Это изобразительничество означает на практике вот что: «В буераке вспухли глухие шорохи»; «Ущербный, на исходе месяц выглянул из-под тучи, показал стесанный краешек, и высокая в

палисаднике раина, что богатая под венцом невеста, блеснула нарядом».

Все это плохо изображает вещи; художественная подробность превратилась здесь в подробничество — во второй фразе — и только затушевала прекрасное явление дерева, освещенного магическим светом луны.

Ложная изобразительность украшает действительность «от себя», а истинная выводит прекрасное из самой действительности.

В остальной части сборника напечатано несколько рассказов, стихов и песен. Но лишь изредка в них попадается живая, одухотворенная, поэтическая мысль. Например, в стихотворении Михаила Луконина «Гуси, летите!» самое хорошее и поэтическое — это название стихотворения. Попытаемся это доказать на кратком примере:

Анка!
Давай расспросим:
Что же такое осень?
Гуси, зачем летите?
Радости нет конца!

А почему «радости нет конца»? А потому, очевидно, что один персонаж стихотворения, от лица которого ведется рассказ, любит другого персонажа — Анку.

Видимо, это так и было в натуре: один человек любит другого. Но это — в натуре, а не в поэзии, не в стихотворении. Задача же всякого поэта в том, чтобы свое чувство или свою мысль полностью и во всей глубине уместить в поэтической форме. Иначе получается, что мы только верим в любовь и радость поэта, но не ощущаем их в стихотворении, потому что свою любовь и радость поэт оставил в данном случае за порогом стихотворения. Словесное искусство не любит слов — оно состоит из доказательств посредством слов, а не из межеумочных междометий, рассчитанных на простодушную доверчивость читателя.

В рассказе А. Шейнина «Самолет» уже в который раз излагается тема, успевшая обветшать в советской литературе, — о том, как один колхозник повредил ногу на работе, а рана дала осложнение, опасное для жизни, но одна девица любит без памяти раненого, и тогда из колхоза звонят по телефону в город, из города присылают аэроплан и увозят раненого. Через некоторое время больного полностью излечивают. Наука и техника еще раз восторжествовали и возвратили девице ее возлюбленного. Добро бы, если бы эта тема была изложена хорошо, а то так — лишь бы написать что-нибудь и напечататься, а потом показать знакомым: и мы тоже, дескать, если не инженеры, то хоть десятники человеческих душ.

Относительно лучшее произведение в сборнике, конечно, «Казачий хутор» Н. Сухова. У автора несомненно есть усердие к художественной литературе, и, возможно, что из товарища Сухова образуется в будущем писатель.

Но ради одного «Казачьего хутора» издавать весь сборник «Разбег» не стоило. Создать «свою», областную художественную литературу — в порядке производства пригородных овощей — нельзя. Литература, где бы она ни создавалась, должна иметь всеобщее, всемирное значение, или приближаться к этому значению.

В одном отношении литература может походить на овощ: подобно хорошему овощу, хорошая литература, независимо от места своего произрастания, должна быть питательна и полезна в любом поселении земного шара — для любого заинтересованного человека.

«Орел. Рассказ о нашем городе» С. Белякова

Книга начинается главой под названием «На берегу древней реки», и вот что мы читаем в этой главе: «Через густые заросли и бурелом дремучего леса пробирался человек. Иногда он останавливался, прислушивался к чему-то, поправлял сползающую с плеч изодранную одежду и снова шел вперед… Вот он выбрался, наконец, на едва приметную лосевую тропу» — и т. д. Когда же это было и кем являлся изображаемый автором человек? Вот кто: «Много

дней назад Вятко увел свой род с Ляха, подальше от варваров, хлынувших из Азии в его и другие края, что лежали на западе. Род за родом покидали те края и селились по среднему Днепру, Сейму и Десне. Вятко же решил осесть с родом своим на верхней Оке. И вот он здесь — на берегу этой благодатной реки — вместе с сородичами своими воздает хвалу солнцу за оконченный путь».

История излагается автором таким образом, что некий Вятко, вождь племени вятичей, явился на верхнюю Оку и стал обживать дикое, но обильное дарами природы место, где в будущем основался город Орел. Город, собственно, начат постройкой гораздо позже: «Произошло это в октябре 1564 года. Осень уже покрыла кроны деревьев древнего величественного леса ярким золотом и багрянцем. Позднее солнце взошло над лесом и предрассветные тени поспешно отступили в самую глубокую его чащу».

Излагать историю тем способом, каким здесь пользуется автор, нельзя. Если же автор думает, что он занимается художественной литературой, то он ошибается: это не художественная литература, а профанация ее; во всяком случае, художественные подробности о том, что Вятко более полтысячи лет назад вышел именно на лосевую тропинку, что на нем была изодранная одежда, что октябрь месяц 1564 года был как раз погожим («позднее солнце взошло над лесом») и тому подобные беллетристические конкретности не ощущаются как художественная проза. Это ощущается как смешное усилие автора писать обязательно красиво, — это жеманство и юмористика, а не художественная литература.

Она, художественная литература, не побрякушка и не губная помада для украшения, скажем, истории. История сама по себе может быть интересной, и она вполне обойдется без беллетристической косметики. Но и с точки зрения реальной истории, нам кажется, автор в начале своей книги пишет неверно. Он сообщает, что «Вятко увел свой род… подальше от варваров, хлынувших из Азии». Едва ли у Вятко было понимание монголов как варваров. Он, естественно, видел в монголах врагов своего племени, но сам-то Вятко ведь не был столь культурной, утонченной личностью, чтобы, по сравнению с ним, монголы являлись варварами.

Однако по мере продолжения книги о городе Орле, качество ее улучшается. Время истории приближается к современности, автор располагает более точными историческими фактами, нужду в беллетристическом, своевольном толковании неизвестного он чувствует все меньше, его перо работает все более точно и скромно и все более полезно, хотя беллетристическая инерция все же иногда опять-таки проявляется у автора. Например. Описывая достоверное сражение Пожарского с польской бандой Лисовского, автор не может совладать с собой, не может контролировать себя и впадает в дурную прелесть хороших слов. Он начинает соответствующую главу своей книги не с прямого, точного описания факта, описания его, так сказать, в упор, а делает предварительный «художественный» разгон, изящно подтанцовывает к предмету описания: «Первые звезды слабо замерцали на бледном вечернем небе. Надвигалась ночь».

Не в том дело, что трудно доказать, было ли в ту ночь чистое небо или оно было покрыто наволочью, а в том, что трудно автору удержаться от пошлых и пустых фраз, но стараться проявить такое воздержание необходимо.

Большая часть книги С. Белякова посвящена нашему времени или близкому к нашему. Хорошо, но слишком скупо и сжато изложена история жизни знаменитых орловцев — большевика Иосифа Дубровинского и геолога-исследователя Владимира Русанова, погибшего в Арктике. Но относительно сильнейшая глава в книге — шестая: «В застенках мертвого дома», где описывается «опорный», «образцовый» орловский каторжный централ. В этом централе томился некогда Ф. Э. Дзержинский. Автор цитирует письма Дзержинского, и хотя эти письма уже известны читателю по другим публикациям, их глубина, скорбь и сила действуют на читателя неизменно, и повторное чтение их волнует не меньше, а больше первого чтения. «В тюрьме созрел я — в муках, одиночестве и тоске за миром и жизнью», — писал Ф. Э. Дзержинский. — «Однако, сомнение о „деле“ никогда не заглянуло мне в глаза».

Подробно и достаточно конкретно излагает автор историю города во время гражданской войны, когда под стенами Орла решалась во многом судьба пролетарской революции. Особенно хороша глава книги, посвященная металлисту Медведеву, организовавшему в Орле первый рабочий полк, рабочему человеку, который был одним из первых и храбрейших красноармейских полководцев.

Вторая половина книги излагает уже новейшую историю города, города новой социалистической эры. Орел, в этом отношении, похож на другие крупные русские города, например — на Воронеж, на Саратов и т. д. Даже в деталях прошлая история русских городов была однообразна. Почти каждый из старорусских городов начинал свою промышленную историю с двух видов предприятий — придорожных кузниц и колокольных заводов. Скуден и однообразен был старый мир и его города, расположенные по великой русской равнине.

Новый Орел уже ничем не напоминает старый (в этом он, этот город, тоже похож на другие крупные русские города). Если еще лет тридцать-сорок тому назад важнейшими продуктами орловского производства являлись церковные колокола и лошадиные подковы, то теперь в Орле производятся машины для текстильной промышленности, приборы точной механики, обувь, мебель, стройматериалы, швейные и трикотажные изделия и многое другое. Орел, как и все советские города, переживает теперь свой социалистический расцвет.

Книги, подобные книге С. Белякова об Орле, чрезвычайно полезны и необходимы. Они, даже будучи не вполне хорошо написаны, все же увеличивают чувство патриотизма у читателя и дают ему новые конкретные знания о своей стране. Написание и опубликование книг о наших городах, больших и малых, надо всемерно поощрять и приветствовать.

Нужно только, чтобы такие книги писались и издавались более талантливо и более культурно. Если автор говорит, что в его городе расцветает культура, то пусть это его положение доказывается на его же книге, посвященной истории родного города. Иначе же получается, как в данном случае с книгой об Орле: сам город становится все более культурным, в нем живут тысячи высокообразованных интеллигентов, а книга об Орле издана по-провинциальному невзрачно, и автор написал ее во многих отношениях по-провинциальному: затейливо, поверхностно, общими словами, а зачастую слишком бегло. В провинции надо понять одну элементарную вещь: самой провинции, в смысле отсталости, убогости, второсортности, не должно более существовать, — она, провинция, должна стремиться по качеству своей работы ничем не отличаться от центров и столиц Советского Союза.

Курский литературный альманах

Альманах открывается «Воспоминаниями» П. А. Заломова. Биография П. А. Заломова, как известно, послужила А. М. Горькому исходным материалом для создания образа Павла в повести «Мать». Но как велико различие между Павлом — образом Горького и действительной автобиографией П. А. Заломова, написанной им самим! Это различие не уменьшается тем обстоятельством, что некоторые факты в «Воспоминаниях» П. А. Заломова и в повести Горького совпадают. Это различие объясняется огромной идейно-художественной работой, выполненной А. М. Горьким над своим «исходным материалом», благодаря чему Павел Горького, собственно, совсем другой человек, чем его родоначальник и прообраз — П. А. Заломов. Так оно и быть должно, потому что здесь работало перо великого скончавшегося мастера.

Воспоминания П. А. Заломова имеют самостоятельный интерес, вне зависимости от связи их с повестью Горького. Этот интерес «Воспоминаний» заключается в их искренности, конкретности, в их частном, индивидуальном значении. Формально «Воспоминания» написаны очень просто и хорошо — несомненно, мы имеем здесь дело с благотворным влиянием А. М. Горького на стиль автора.

Из рассказов, напечатанных в сборнике, упомянем «По старым тропам» Н. Белых.

Рассказ задуман на глубокую лирическую тему: инженер, а в прошлом командир партизанского отряда, возвратился в тайгу, в места своей молодости и гражданской войны. С чувством благоговения он «переступил порог зимовья». «На земляном полу валялись клочья одежды, полусгнившие портянки, поломанный ружейный приклад. В углу стояла деревянная лавка. Степан вспомнил, как на лавке два дня трудно умирал от ран партизан Михаил Локтев». И далее: «Еще день шел Степан по старым тропам. Его острый глаз то здесь, то там обнаруживал следы прошедших битв. Вот дерево, расщепленное снарядом. Засохшее, поседевшее оно сиротливо стоит среди молодой поросли, выбросив в сторону сухую ветвь. А здесь воронки. В одних вода, другие заросли травой и лопухами. И над всем тишина, наполненная запахом смолы».

Это хорошая часть рассказа, но, к сожалению, она по художественно-изобразительному качеству единственная и поэтому самая лучшая. Но и этого достаточно, чтобы определить в лице автора рассказа, т. Н. Белых, способного человека. Его способности видны даже в его ошибках и небрежности. Они, его ошибки, объясняются неопытностью и неумением работать в литературе, непривычкой прежде чувственно, ощутительно пережить то, что хочешь написать (пережить не обязательно в натуре, а хотя бы в воображении), а потом уже точно, сосредоточенно написать фразу. Автор наверно согласится с нами, если мы докажем сейчас его ошибку. — Свистели пули, *«бессильно дырявя предрассветную тайгу».* В природе не может образоваться продырявленной тайги; читатель не может представить себе такого явления, и автор тоже. Эта ошибка настолько наивна и понятна, настолько несвойственна человеку, способному думать во время изложения своих мыслей, что избавиться от привычки ошибаться таким образом будет нетрудно, если писать, непрерывно чувствуя, думая и воображая. Дело тут именно в непрерывности процесса творческой работы. Тогда не будет тех «щелей» в рукописи, куда влезают демоны ошибок — описки. Затем, в рассказе, Степан ловит шпиона-диверсанта. У последнего «волчий жесткий взгляд и волчий оскал». К сожалению, не у всех шпионов-диверсантов такие наглядные вывески на л^це, в виде волчьих взглядов и оскалов. Если бы было именно так, борьба с врагами была бы сильно облегчена. И еще одно замечание: враг, если его пишет художник, нуждается в точном, объективном, реалистическом изображении, а не в раздраженной, беглой отписке, не скрывающей ненависти художника, но скрывающей главное — действительный, реальный образ врага. Отношение художника к подобному персонажу своего произведения проявится само по себе в глубине, в идее и в изобразительной энергии его произведения. Презрение тоже должно воплотиться в образ, чтобы другие могли почувствовать презрение. Невроз же или выкрик, потрясая одного, не всегда заражает другого человека.

Другие рассказы, по нашему мнению, хуже рассказа Н. Белых. Недостатки прочих рассказов альманаха почти однородны: прелесть или воодушевление действительной жизни не становятся равнозначной прелестью в литературе («Обида», рассказ В. Евсюкова). Факт, изложенный в рассказе В. Евсюкова, верен. (Родители обиделись, что их сыну дали отсрочку на призыве в Красную Армию.) Старики — в рассказе — переживают обиду. Но обида есть печаль и огорчение, она должна иметь, если она глубока и серьезна, драматическое напряжение, а не столь веселый, легкомысленный вид, какой «обида» приобрела в рассказе. Лишь у матери призывника есть (и то лишь в начале рассказа) некоторые реальные черты характера: она не очень обиделась («Будешь опять работать на тракторе, а потом…» — сказала мать, имея в виду, что потом ее сын и в Армию пойдет).

Лучшее и самое ценное произведение альманаха — «Осада» В. Аристова, отрывок из романа. В предисловии сказано, что в данном отрывке изображен «один из эпизодов борьбы русского народа с польскими интервентами — героическая защита Смоленска, почти на два года приковавшего к своим стенам польскую армию».

Автор превосходно знает старорусский язык, но пользуется им как истинный художник, скромно и экономно, и заставляет работать в пользу художественности самые архаизмы нашего языка.

Смоленск, как и вообще русскую землю, защищали «мужики», ремесленники и кое-кто

из худородных бояр (воевода Михаил Шеин). Наиболее же богатые и знатные бояре (как и теперь крупные империалисты) родины не чувствовали, не защищали и не имели ее. Наоборот, они и в родине видели некий «товар», или меновую ценность. То есть, по существу, были просто изменниками. В этом смысле хорошо изображен в романе князь Морткин. — «Когда приехал в вотчину подьячий… и объявил воеводский указ („худородного“ Шеина) ехать в город, садиться в осаду, князь Морткин стал отнекиваться: — Я ни к полю, ни к осадному сиденью негож. Телом слаб и в голове шум великий». Затем Морткин оказался, конечно, изменником, перебежчиком к полякам.

Осаду держали крестьяне и ремесленники. Один из них, Михайло Лисица, показал превосходные качества, как человек технического творчества. Михайло Лисица был сотрудником и учеником у знаменитого архитектора и строителя Смоленской крепости — у Федора Савельича Коня. Михайло Лисица назвался рыть подкопы (контрмины) против польских подкопов, которыми руководил французский инженер Шембек. После удачных операций Лисицы Шембек сказал в досаде: «Не ожидал, чтобы у русских в крепости оказались столь искусные инженеры, безусловно — иностранцы». А Михайло Лисица был всего беглый холоп князя Морт-кина. И сколь разительна — и в романе она убедительно изображена — судьба этих двух людей: князя и его холопа. Холоп защищает родину-мачеху, а князь изменил родине-кормилице и предал ее. Узнав, что «его» Михайло так искусно орудует в крепости, — «князь Морткин только вздохнул: „Во двор Михалку не воротить, десять годов как сшел“». Князь Морткин — враг Михаилы, и автору романа он тоже не симпатичен, но Морткин у автора — реальный образ, а не «волчий оскал».

В романе много создано типов простых, героических людей того времени. Вот один прекрасный образ. — «Шеин (воевода) стоял у Авраамиевской башни… Людей на (крепостной) стене мало. На пряслях от башни до башни где десять, где пять. Воевода увидел юродку Ульку Козью головку. Она тихо шла по стене, бормоча что-то, махала деревянным крестом. Подумал (воевода): „Попы на стены взойти страшатся, блаженная на бой с Литвою благословляет“. Крикнул, чтобы Козью головку увели: „Уйди, Уля, не место тебе тут“. Каменное ядро с грохотом ударило в подбитый уже зубец. Тучи битого кирпича брызнули в стороны. Юродивая охнула, поджимая ноги, осела. Подскочили стенные мужики… подняли убитую, понесли в башню».

Прост и глубок конец опубликованной части романа. Враги в Смоленске. Остаточный запас пороха сложен в погреб под собором. Защитники Смоленска Ове-рьян и Ондрюшка по своему разумению (а не по приказу) вошли в пороховой погреб. — «Над головами мужиков в соборе топали и кричали поляки и немцы, должно быть, делили добычу. Оверьян помахал кулаком. — Добрая вам будет, Литва, пожива. — Подул на фитиль, раздувая пламя. — Прощевай, Ондрон».

Очерк В. Самсонова «Старый Курск» дает некоторое представление о богатом историческом прошлом Курска и курского края. Но мы считаем, что этот отдел (краеведческий) наших провинциальных альманахов следует вести более квалифицированно и более, так сказать, предметно-исторически, более живописно, чем это делает В. Самсонов в своем очерке о Курске. Не требуется ложного социологизи-рования, вроде следующего: «Здание выдержано в стиле Людовика XV, стиле феодального французского дворянства, доживавшего в XVIII веке последние десятилетия своего господства. *Видя, что руководящая роль выскользнула из его рук, оно спешило насладиться жизнью. Ему нужны были здания легкие и веселые, уводящие мысль… в область… забав и удовольствий… Все это создавало приятное, легкое настроение…»* Значит, выходит, что наслаждается только тот, кому помирать пора, а кому не пора — тому и улыбаться нечего.

В следующем очередном альманахе надо улучшить этот краеведческий отдел, столь же важный для альманаха, как и художественная проза.

Стихи, помещенные в альманахе, все написаны относительно умело, иногда даже искусно, однако ни одно из них не обладает свойством истинной высокой поэзии — непосредственно входить в сердце читателя и воодушевлять его чувством поэта.

Почти все стихи альманаха, когда их читаешь, напоминают другие стихи, написанные прежде другими поэтами. Стихотворение «Отдых» Л. Кузина имеет, между прочим, такие строфы:

До завтра снял
Рабочую спецовку.
Встречаю ласково
И бережно привет.
Кружись, кружись
В веселом хороводе,
Густой мой парк,
Мой парк розоволицый.

Стихотворение заканчивается словами:

И я пою,
Чтоб завтра лучшим утром
Придти в завод
На редкость молодым.

Это напоминает стихи поэтов из ветхой «Кузницы».

Или прочтем песню П. Николаева «Красноармейская винтовочка». Вот ее последние восемь строк:

Боевая подготовочка
Пригодится нам всегда.
Я с тобой, моя винтовочка,
Не расстанусь никогда.
Ты в бою, родная,
Врагов метко бей,
Эх, моя стальная,
Нет тебя ценней.

Все это верно, но только поэтически слабо выражено и лишено своеобразия. Стихотворение П. Коренькова «Крылья» начинается словами:

Лети,
Сверкай под солнцем, эскадрилья!
Гори рубином каждая звезда!

И заканчивается:

Страны моей
Прославленные крылья,
Кто свяжет вас?
Никто
И никогда!

Опять-таки все это верно и выражено более энергично, чем, скажем, в стихотворении П. Николаева. Но важность и патриотичность темы еще не заменяют поэзии. Поэт должен найти глубокую форму для одушевляющей его идеи, и только тогда его мысль станет поэзией, а слова — музыкой.

Два рассказа

Существует неправильное понятие о «большой» литературе и «толстых» журналах, в которых, очевидно, большая литература должна постоянно обитать.

Понятие о «большой» литературе неправильно потому, что оно предполагает, допускает и как бы узаконяет существование еще и «малой» литературы. А что такое «малая» литература, как не плохая литература или даже халтура? Зачем же тогда нам нужна малая литература? Ведь, будучи плохой, недоброкачественной, бесполезной, она не является предметом искусства и, следовательно, находится вообще вне пределов литературы… Если же в понятия «большая» и «малая» литература вложены количественные оценки — по размеру текста, то это также ошибочно. Небольшой рассказ М. Горького «Страсти-мордасти» или Чехова «Черный монах» есть великие произведения. Большой же роман иного писателя может оказаться ничтожным сочинением. Но бывает и так, что большой объем произведения является необходимой формой для изложения великой темы.

Традиционное отношение к «толстым» журналам как к лучшим изданиям, где скорее, вероятнее всего можно увидеть напечатанным прекрасное произведение, часто практически не оправдывается. Внешняя солидность таких журналов и авторитет литераторов, редактирующих эти издания, не гарантируют от помещения в толстых ежемесячниках плохой прозы и немощных стихов. То, что по инерции считается большой дорогой литературы, не всегда является ею. Иногда бывает, что хорошие литературные произведения идут в народ через тонкие журналы. Но, к счастью, эти «боковые», обходные пути являются у нас не менее, а даже более удобными дорогами для прохождения литературы в народ, чем большие дороги толстых журналов. Ибо если этими боковыми и вторыми путями считать тонкие и «второстепенные» журналы с точки зрения дурно понимаемой профессиональной литературы и критики, то ведь у этих изданий, как правило, тираж в несколько раз больший, чем у толстого журнала; авторитетность же последнего, случается, намного выше действительного его качества, то есть она, авторитетность, бывает величиной мнимой и не каждый раз заново заслуживаемой.

И что не всегда удается толстому журналу, имеющему постоянные кадры профессиональных писателей, вдруг удается небольшому (по размеру текста) журналу, которым руководит молодежь, в котором авторы еще не известные, не знаменитые писатели, печатающиеся всего первый или второй раз в своей жизни. Такое явление чрезвычайно нас интересует, и долг советской критики — не оставлять без внимания ни одного хорошего литературного произведения, где бы оно ни появилось, оценить в полную меру талант автора, выдвинуть его вперед по заслугам и помочь ему в трудном пути, на который он вступил.

В № 7–8 журнала «Дружные ребята» всего, примерно, листа два художественной прозы. Из них один лист занимают рассказы В. Бокова и В. Осеевой — молодых писателей. Если не ошибаемся, В. Осеева печатается в первый раз.

Каждый из этих рассказов — драгоценность, и в отношении глубины искреннего чувства, владеющего автором, и в отношении литературного уменья, доводящего до читателя чувство и мысль автора.

Рассказ Бокова «Дорога» изображает колхозную украинскую семью. Дети в семье выросли, стали интеллигентами и жили уже в столице или больших городах страны, вне родного дома. А дома в колхозе жили только мать с отцом, стареющие, но еще далекие от дряхлости и счастливые сугубым счастьем — и своими образованными детьми, выходящими на большую дорогу жизни, и собственной покойной обеспеченной судьбой в колхозе. И каждое лето все дети, где бы они ни были, в одно время приезжали в старый дом отца и матери. Это доставляло высшее счастье матери; это обыкновенное общение выросших людей с местом своего детства воспитывало в самих бывших детях сознание своего благородного жизненного призвания. Дуся, студентка химического института, вышла на утренней заре в

родное детское поле и увидела его заново.

«Она смотрела на раскинувшиеся поля конопли, проса, гречихи и удивлялась, как все разумно и красиво было возделано рукой человека, и в эту минуту первый раз в жизни она поняла, что счастье человека заключено в работе».

Однако сила и прелесть рассказа В. Бокова не может быть доказана цитатами из рассказа, потому что у В. Бокова свой способ изложения темы. Этот способ заключается в том, что В. Боков уже сейчас обладает столь острым литературным тактом, который не позволяет ему прибегать к украшенной или афористической фразе, имеющей самодовлеющую ценность — вне общего смысла и текста рассказа. Но этим признаком не исчерпывается все литературное своеобразие В. Бокова, поскольку его можно обнаружить в этом рассказе.

У автора есть еще то, что можно назвать творческим отношением к русскому языку, то есть способность преодолевать шаблон речи, способность совершенствовать и оживлять язык, но в таких его органических пределах, в каких это свойственно языку без сокрушения его природы, и в пределах, приемлемых для читателя. Например, В. Боков пишет:

«брат… в о м н о г о м и м е л с в о е п о н я ти е».

Или: они, выросшие дети, «говорили о работе, о городах, виденных ими, несмотря на молодые годы каждого».

Но главное отличие рассказа «Дорога» — в поэтическом напряжении, в кратком, почти мгновенном изображении юных, только что вступающих в жизнь и постигающих мир людей и их матери, сберегшей свою человеческую чистоту до старости лет. Вот девушка Дуся: «Дуся вспомнила, как в раннем детстве встречала она своего отца, приезжавшего с поля, снимала с него торбочку, в которой он брал завтрак, убегала в сад, забивалась в вишенник, брала оставшиеся корочки хлеба и ела их, и это было самое любимое лакомство девочки. Уснули дети далеко за полночь. Тогда мать встала, прошлась по двору, поправила на каждом из спящих съехавшие одеяла или одежду и ушла опять в сенцы и заснула последняя».

Автор в этом своем небольшом произведении работает как поэт в прозе, обладающий чистым и глубоким воодушевлением. В дальнейшем — при работе над другими произведениями — он поймет, что быть поэтом в прозе для прозаика еще мало: на одной поэтической мелодии, как на одной музыкальной фразе, хотя бы и очень вдохновенной, большого произведения создать нельзя; кроме описания глубоких, но статических состояний людей, нужно уметь описывать движение их судьбы и понимать людей настолько верно и настолько быть к ним расположенным, чтобы не только суметь их точно или даже прекрасно изобразить (что еще не составляет всей задачи), но и помочь им указанием, реально выполнимым, для достижения расцвета человеческой жизни (что составляет главную часть задачи художника). Это требует от прозы не только поэзии, но и главным образом, как уже давно известно, мысли, действия и пророческой решимости. Наш последний совет не относится собственно к рассказу В. Бокова «Дорога», — он относится к будущей деятельности молодого писателя.

Рассказ В. Осеевой «Бабка» более прозаичен, чем рассказ «Дорога», но не менее его превосходен по качеству.

В семействе своей дочери живет старая бабка. Она уже никому не нужна — только одна дочь ее еще любит, но тоже немного: дочь поглощена своими заботами, своей привязанностью к мужу и маленькому сыну Боре. А бабке по-прежнему нужны все люди, особенно те, с кем она живет в семействе дочери, и даже более прежнего: от старости, от опыта жизни она точно лишается способности плохо относиться к людям, она понимает и любит их все более сильно и терпеливо. В то время как у домашних происходит нарастание равнодушия, даже презрения к бабке, у бабки нарастает встречное чувство к ним — любви и терпения. Единственной собственностью, единственным достоянием бабки была старая шкатулка. Никто в семействе не знал, что в ней находится. Когда бабка умерла и шкатулку открыли, в ней оказались подарки зятю, дочери и «внуку моему Борюшке». «В букве „ш“ было четыре палочки». Внук учил изредка бабку грамоте.

«Не научилась, — подумал Борька… И вдруг, как живая, встала перед ним бабка — тихая, виноватая, не выучившая урока». На ночь Борька положил бабкин подарок — пакетик с леденцами — к себе под подушку и, закрывшись с головой одеялом, подумал: «Не придет утром бабка…»

С большой точностью и проницательностью описаны в рассказе отношения бабки и ее внука. Внук лучше понимает и ценит свою бабушку, чем его мать и отец, и в то же время на ребенке есть уже черные тени его родителей.

«Приходил к Борьке товарищ. Он говорил: „Здравствуй, бабушка!“ Борька весело подталкивал его локтем: „Идем, идем! Можешь с ней не здороваться. Она у нас старая старушенция…“»

Это идет от отца Борьки, который сам не здоровается с бабкой.

«В соседней комнате товарищ говорил Борьке:

— С нашей бабушкой всегда здороваются и свои и чужие, она у нас главная».

Борька озадачился, а затем сам говорит родителям такие слова:

«Наша бабка лучше всех, а живет хуже всех — никто о ней не заботится…»

Это исходит из глубины собственного детского сердца мальчика, которому помогло хорошее влияние товарища.

Рассказ написан с огромной сжатой реалистической силой, и так же, как в рассказе Бокова, фраза в рассказе В. Осеевой нигде не делаат никаких собственных «красивых телодвижений», но каждое слово автора служит конечному смыслу и назначению темы, неся на себе работу, а не игру.

В заключение обратимся с благодарностью к редакции журнала […] Раньше не было принято благодарить редакцию, пусть теперь будет принято, потому что редакция, сумевшая добрую долю пространства журнала занять первоклассным материалом, заслуживает и благодарности и признания ее высокой квалификации.

«Земля в ярме» В. Василевской

В усадьбу богатого польского феодала графа Острженьского везут труп сына, покончившего с собой. Другой сын графа — тоже покойник: он убит на дуэли «из-за актрисы»; однако истинная причина смерти этого сына, конечно, не в любви к бедной актрисе, а в панском гоноре: все красивые женщины должны, дескать, принадлежать только нам. Дочь старого графа исчезла из дома отца и вышла замуж где-то за незнатного человека. В семействе осталась одна младшая дочь Зуза, умственно дефективная от рождения. Старый феодальный род самоистребился, хотя материальное его положение было превосходным на протяжении целых поколений. И вместо того, чтобы сделать из такой судьбы хотя бы приблизительно здравый вывод, старый граф Острженьский поступает наоборот: он все более звереет, ожесточается, ведет сокрушительную террористическую политику в отношении окрестного крестьянства. Жизненный опыт ничему не научает этого человека, — он его разрушает. Такова участь человека погибающего, изжившего себя, гниющего класса. Польские крестьяне еще не трогали графа и его имущества, созданного их же трудом, нуждой и страданием, но граф и его семейство уже заражены смертельным глубоким вырождением, и выхода им нет и быть не может, их корни, некогда соединявшие их с землей, с действительным миром, уже сопрели в прах, их самое юное потомство, единственное ответвление в будущее — в лице дочери Зузы — утратило рассудок. — «Граф осторожно… спустился вниз, стараясь не встретиться с Зузой. Невыносима была мысль, что пришлось бы увидеть ее плоское одутловатое лицо, водянистые глаза, глуповатую усмешку ее толстых губ». Но, понимая идиотизм в другом человеческом лице, граф не сознает потери чувства реальности в самом себе, безумия собственного быта. Он страстно любит разведение серебристых лисиц и тратит на это дело большие средства, и еще более страстно, уже сладострастно, ненавидит нищие деревни, существующие за чертою его обильных полей, садов, лесов и озер. Он думает, что будущее заключается в уничтожении этих деревень,

посредством заверстания их угодий в его, графские, земли, посредством явного и тайного истребления их темных, голодных жителей, которые окажутся непокорными или лишними, как рабочие руки, для его поместий и усадеб. Если бы так случилось, то впоследствии, после смерти графа, все это несметное богатство, целый значительный кусок земной планеты очутился бы в руках идиотки Зузы.

Но — «Из далекого мира, тонущего в голубом просторе, шла… в эту сторону, к Калинам (деревне), следовательно, приближалась к Острженю» некая Анна, молодая беременная крестьянка, не знающая, где преклонить ей голову. Вскоре она падает на дороге в родовых схватках. Ее окружают деревенские ребятишки — «мальчики в рубашонках, в дырявых штанишках стояли уже в нескольких шагах и смотрели». «Маленький карапуз нагнулся, поднял камень, подошел ближе с камнем в руке: — Ты! Вставай! Анна повела налившимися кровью глазами. Камень вырвался из маленькой руки и попал в ногу. Анна вскрикнула. Вслед за этим последовал второй удар». И у Анны начинаются роды под ударами камней из детских рук.

Эта страница повести — одна из сильнейших в произведении; впрочем, в повести много сильного, глубокого и точного, почти все страницы.

Издалека, из окон своего дворца, смотрит в эту сторону граф Острженьский, но увидеть он ничего не может — за дальностью расстояния, да и увидев бы столь «обычное» событие на дороге, граф не признал бы в нищей женщине достойного человека. Не в том дело, что бедная женщина бродяжка рожает ребенка, а в том, что как раз эта женщина, Анна, будет борцом за преобразование человеческой истории, что именно она, а не кретинка пани Зуза, именно Анна и ей подобные будут владеть миром и его судьбой. Если бы об этом было заявлено графу Остр-женьскому, или другому графу и пану, они бы не поверили. В повести, однако, в дальнейшем показано, что дело идет именно к такому повороту вещей. А ныне — уже за пределами повести Василевской — Острженьский и другие имели полную возможность убедиться в правоте Анны, поддержанной Красной Армией.

Правда, та Анна, участь которой изображена Василевской, погибла от руки польских государственных опричников, защищающих власть и имущество Остр-женьского, но остались другие «Анны» и их дети, их братья, сестры и товарищи.

Граф Острженьский очень быстро начал приводить в исполнение свое намерение — выморить крестьян из окрестностей своих владений, чтобы нарастить «свое» добро. Государственная власть в лице старостата отдала графу в аренду реку Буг от деревни Калин до Остржeня, вместе с озерами и прудами. Но крестьяне знают, что «— Бесплодным песком проклял господь эту землю, одну воду дал, чтобы могли жить люди…» «-Ловить рыбу и кормить ракушками свиней….» «— Песком будем теперь затыкать ребятам глотки…» «— Видно, граф сгубит нас теперь до остатка…» «— Суму на плечи — и по миру!»

Последний убогий источник жизни местных крестьян — рыбу и ракушки — отнял граф. И тогда крестьяне пошли к графу: «— Либо мы, либо он». «Изнеможден-ные, почернелые, изъеденные нищетой мужицкие лица дышали величием». Анна, пришлая, чужая в деревне Калины, почти всеми гонимая, истерзанная нуждою и травлей, «забыла в эту минуту обо всем: о камнях, что швыряли в нее ребятишки на дороге, о бабьих злых взглядах и ядовитых словах… Она ясно увидела, что Калинам подписан смертный приговор, и в ней мгновенно растаяла, пропала мстительная злоба. Впервые стояла она в толпе баб, как равная среди равных, как своя», — и Анна пошла вместе с народом чужой для нее деревни на графскую усадьбу.

Вскоре Остржень заполыхал огнем. А ранним утром следующего дня в Калины въехал воз, накрытый холстиной. Это везли трупы крестьян, убитых в Острженe. Здесь же, под холстиной, лежала убитая Анна. «Она лежала на самом верху нагруженного воза, лицом кверху. Всегда бледные губы теперь не отличались цветом от бледного лица. Рассыпавшиеся волосы легли ореолом вокруг головы… Подброшенная внезапным толчком голова Анны повернулась набок. Рана была сзади, на черепе. Черные сгустки крови облепили волосы». Так окончилась мучительная и героическая жизнь польской крестьянки — батрачки Анны.

Остржень, этот гвоздь в «зеленой, золотой, лазурной земле нищеты и голода», еще остался. Не надолго.

Материал повести Василевской представляет собой целую энциклопедию знаний о польской вымирающей деревне времен фашизма. Засуха, град, ливень, пожар, сплетни, невежество, одиночество, голод, холод, болезни, отчаяние, убийственная эксплуатация помещиками, сужение самого места жизни крестьянина на земле до размеров могилы, прямое и безнаказанное убийство крестьян, — вот перечисление некоторых эпизодов повести. А над деревнями, над всею нищей страной, над этой гибнущей жизнью «в пленительной лазури утопали дни… в зеленом мире гудели немолчным звенящим хором, жужжали, роились мушки, жучки, оводы», под могучим, вечным солнцем простирались «прибужские земли, зеленые, золотые, лазурные земли нищеты и голода».

Крестьяне инстинктом и разумом понимали, что в природе есть все для их счастья и благоденствия, что изобилие пищи находится возле них, что возможна другая, достойная жизнь, и она достижима для них. Но природу, почти весь видимый мир, занял граф Острженьский — у него лучшая, изобильная земля, у него вода, у него леса, но в его лесах нельзя сорвать ни гриба, ни ягоды, ни былинки, хотя это добро все едино пропадает прахом. Дорога в жизнь ведет лишь через разрушение порядка человеческого существования, установленного панами и графами, — через их трупы, если это неизбежно.

Однако и в своем смертельно-опасном положении крестьянин не беззащитен окончательно. Он ограблен, истощен, обескровлен, все стихии природы выпущены против него, но он находит в себе силу сопротивления бедствиям в виде взаимопомощи бедняков. Когда сгорает дотла деревня Бржега, нищие жители Калин складываются — от нескольких картошек до детской рубашонки с каждого семейства — и спасают погорельцев от голодной и холодной смерти. Разум и человечность угнетенного народа могут быть подавлены, сжаты, но не могут быть уничтожены окончательно, потому что иногда лишь они являются его единственным оружием борьбы и самозащиты.

Повесть Василевской и с литературной точки зрения имеет энциклопедическое строение: автор стремится изобразить все стороны крестьянской жизни, поэтому в повести нет сюжета в обычном смысле, — в повести описана главным образом участь деревни Калины под властью графа Острженьского и «подручного» ему фашистского правительства. Сюжетом повести служит сама судьба, участь людей, — один из лучших сюжетов мировой литературы. Некоторым скрепляющим средством — для правильного, фиксированного развития действия — является образ сельского учителя Винцента; точнее говоря, постепенный, несколько замедленный рост характера и сознания в этом человеке под влиянием трагического развития событий в деревне. К сожалению, в изображении Винцента автор следовал вульгарной литературной традиции: интеллигент, дескать, обязательно должен быть обезволен и обессилен излишней и пустой рассудочностью, он, дескать, приобретает способность двигаться вперед с народом лишь в силу мировых катаклизмов, когда и камни двигаются и почти приобретают сознание. Не является ли такое понимание интеллигенции вульгарным, — особенно интеллигенции народной, работающей непосредственно на просвещение людей? По нашему мнению, подобное понимание характера интеллигенции привито народу извне, со стороны эксплуататорских классов, чтобы опорочить, дискредитировать образ интеллигента в глазах народа, не дать соединиться силе народа с его наиболее сознательной частью — интеллигенцией.

В этом отношении — в безволии, в бесхарактерности — образ Винцента дотянут автором до комизма. Винценту нравится Сташка (учительница из другого села), но он не способен даже поцеловать ее, целует его она первая. Сташка задумана автором — в противовес Винценту — бодрым, расторрпным, уверенным человеком, одаренным «порывистостью, стихийной жизнерадостностью, хриплым голосом, грубоватыми манерами». Это — другая сторона того же вульгарного понимания характера интеллигенции. Но художественный такт и литературный талант Василевской смягчают ошибочность трактовки этих двух образов. Именно — в натуре Винцента подчеркивается ее глубина,

чистота и лиризм, а в Сташке, кроме ее нарочитого, «интеллигентского», грубого бодрячества есть еще нежность и естественная сила человечности. На вопрос Винцента, почему Сташка не уезжает из деревни, учительница отвечает: «— С какой стати! Я не тронулась бы отсюда ни за какие сокровища в мире. Теперь, когда я уже все освоила, когда я знаю, сколько зубов у каждого ребенка, когда я здесь уже как у себя дома…»

Повесть Василевской населена людьми столь плотно, что иногда сам автор не дает имени своим героям, а просто показывает их сразу — большими скоплениями — в действии и в репликах. И мастерство писателя почти нигде не отказывает ему: по одной реплике и движению безыменного героя повести можно угадать весь образ человека и дорисовать его в своем воображении. Но кроме таких, не названных по имени, людей, в повести есть большое количество глубоко и подробно разработанных человеческих характеров различной и всегда яркой индивидуальности. Помимо Анны, прекрасного, возвышенного и героического образа угнетенной женщины, назовем еще старого Мыдляржа, молодого Зелинского (убитого холуями Острженьского и затем растерзанного собаками), старого Плыцяка, Банихи и многих других — целый народ деревни.

Голос человеческого сердца, вопль ненависти и мольба о помощи звучат из этой книги Ванды Василевской. Значение «Земли в ярме» неизмеримо шире литературно-художественных достоинств повести, потому что повесть написана столь точно и объективно, что она приближается к автобиографии народа. Благодаря ей, этой повести, мы услышали истинный, искренний голос зарубежного для нас народа.

Но теперь мольба и отчаяние народа, изображенного Василевской, услышаны. Западные белорусы и украинцы и многие польские крестьяне могут жить и трудиться на «зеленой, золотой, лазурной» земле, с которой навеки снято панское ярмо.

Об административно-литературной критике
(письмо в редакцию)

Георг Лукач в своей статье «Художник и критик» (№ 7 журн. «Литературный критик») совершил одно существенное упущение. Именно, Г. Лукач различает три категории критических работников: критик, художник-критик, философ-критик. В действительности есть еще и четвертая разновидность критика: административный критик, адмкритик; притом эта последняя разновидность пытается преодолеть первые три — путем их подавления разнообразными оргмероприятиями.

Ограничимся одним примером адмкритика — т. Ермиловым. Никакой литературной критической работы — в ее точном смысле — в его статье «Об ошибочных взглядах Литературного критика» нет. Но там есть работа административная. Ермилов пишет свою рецензию о статье Платонова «Пушкин и Горький» спустя два с лишним года после опубликования последней, потому что Ермилов, как администратор, учел литературно-организационную конъюнктуру. Далее, — цитата из любого произведения, если ей пользуются неумелые или злостные руки, всегда походит на членовредительство; но у административного критика как раз часто бывает нужда в членовредительстве цитируемого им автора, иначе в чем же смысл работы адмкритика; именно так цитирует Ермилов статью «Пушкин и Горький»: служебную иллюстрирующую фразу текста он цитирует, основные же положения опускает; адмкритик выдергивает из человека ноготь и хочет охарактеризовать им всего человека. И последнее соображение — непреодолимое для адмкритика: всякий критик обязан быть художником органически, иначе он никогда не соединится с предметом своей работы и всякое его исследование роковым образом будет давать ложные или бесплодные результаты. Администратор вовсе не исследователь и не руководитель: он берет «предмет» не за душу и не за руку, а за ухо. Администратор же хотя и думает про себя, что он полный и ученый хирург, все же не является им, потому что между хирургией и поркой есть разница, невзирая что обе они (нрзб.).

Однако отвечать т. Ермилову, оспаривать положения его рецензии нет расчета, потому

что мы с ним люди разных областей деятельности, и, очевидно, ни один из нас не является специалистом для другого. Это не значит, что я не уважаю административную деятельность. Наоборот, я ее уважаю настолько, что, не чувствуя способности к ней, не занимаюсь ею. Этому примеру могут следовать и работники других областей, например, административных. Литературная критика — область работы не менее достойная, чем административная, поэтому критика требует к себе такого же отношения, как, допустим, я отношусь к административным мероприятиям, по неспособности не занимаясь ими.

А. Платонов

«Чекисты» М. Козакова

[текст отсутствует]

Новый Руссо

«Нужно побыть одному, наедине со своим Богом и Природой… Как дороги мне эти места по воспоминаниям! Сколько раз я мысленно возвращался к ним в поисках мира и доверия, покинувших меня… и озарения того дня, чей отблеск еще горит у меня в глазах, даже сейчас, через пятнадцать лет», — размышлял Робеспьер в одиночестве на холмах Монморанси, в знойные часы июльского полдня («Робеспьер», пьеса Ромэна Роллана); он умолкает на минуту и снова вспоминает вслух — в тишине, на опушке дубовой рощи: «Мне не было тогда и двадцати лет. Здесь я встретил старого Жан-Жака. Ничто не изменилось с той поры. Только деревья стали выше: тогда это была молодая поросль. Так же, как сегодня, жаворонок с песней взлетал к небесам». И Робеспьеру представляется его юность, время, когда в тишине размышлений и сосредоточенности решилась его будущая героическая судьба. «И был здесь… Оттуда вон, по той дорожке, по которой сейчас пришел я, подымался философ. Он шел один с непокрытой головой… Он не видел меня, он был погружен в свои одинокие мечтания. А я, узнавший его с первого же взгляда, был потрясен, парализован… Он остановился на верхушке холма, чтобы полюбоваться открывшимся видом… Потом он пошел дальше… Проходя мимо меня, он поднял на меня свои глаза, — глаза филина, коричневатые, без блеска, — которые, казалось, видели все насквозь, и погрузил свой взор в мои глаза…»

Старый Жан-Жак Руссо прошел мимо мальчика, не зная, что тот прочитал все его сочинения, и внимательно посмотрел на юношу: кем он будет — исполнением его надежды или рабом всемирного заблуждения? Руссо прошел мимо, утешившись одним видом застенчивого одинокого юноши, — вид юности всегда утешает, потому что в юности всегда заложена возможность благородного величия грядущей жизни: лишь бы человеческое общество не изуродовало, не исказило, не уничтожило этот дар природы, наследуемый каждым младенцем.

Руссо давно уже умер. Минуло пятнадцать лет. Глава якобинцев, вождь французской революции, усталый Робеспьер в июльский полдень почти нечаянно забрел на места своей забытой юности, где в первый раз он увидел учителя. Робеспьер пришел сюда, чтобы опомниться от «существования, в которое нас бросила судьба», чтобы на мгновение забыть «клоаку безумств и злобы», забыть людей, чтобы увидеть и вспомнить растения, небо и солнце. Нагретая дубовая кора испускает запах сна, теплоты и забвения, но громада города Парижа видна и отсюда, с холмов Монморанси, покрытая мглою от дыхания живого и взволнованного народа.

Слишком давно не был здесь утомленный Робеспьер. Он забыл образ пашни и вид заходящего солнца, эти дубы выросли вне его внимания, крестьянки, которых он видел молодыми, стали старухами, трава рожала и умирала много раз, — великая природа, где все человечество лишь ничтожная и нерешающая часть, равнодушно и грозно совершает свое течение, покрытая цветами и небом, а он, Робеспьер, исступленно расточает свою жизнь в

узком кругу политических друзей и врагов, он давно не перечитывал Руссо, ушедшего навсегда через отверстие могилы в любимое чрево природы; он не имел времени побывать в поле, увидеть непарижское лицо французского народа, он забыл легенду о мифическом Антее. Зато Робеспьер, взамен реального народа, конкретного и живого, как тепло солнца, пахнущее пшеницей и дубовой рощей, решительного, здравого, терпеливого и беспощадного к своим истинным врагам, — Робеспьер заменил в себе этот ясный, чувственный образ народа мистическим, почти тлетворным представлением о нем — отвлеченным понятием его как мистического тела, с Разумом, с Высшим Существом во главе народа и природы, дурным суррогатом бога, совершенно неубедительным для чувства и мысли людей; и, чтобы конкретней реализовать эту идею Высшего Существа, враги ядовито подсказывают Робеспьеру: стань сам этим Высшим Существом, чтобы они, враги народа, могли объявить его, Робеспьера, тираном. Нет! В Робеспьере бьется обычное, прекрасное человеческое сердце — и свои подвиги, как и свои ошибки, он совершал лишь с одной целью: во имя блага, во имя возвышения рядового человека.

Но Робеспьер чувствует сейчас, сколь много он сделал несовершенного, сколь много еще осталось сделать, как удалился он от тех простых вещей, окружающих простого трудящегося человека, постоянное соединение с которыми единственно питает мудрость и дает ощущение добра. И Робеспьер, страдальчески понимая свое удаление от природы, от великого усопшего учителя, впадает в это отчаяние. «О, солнце, — восклицает он, — ты, которое выпиваешь болезни земли, если бы ты могло (выпить также и жизнь, этот скверный сон…» Однако минута отчаяния проходит. Робеспьер встречает старуху крестьянку, и она дает предметный урок практической политики и нравственности великому революционеру. «Я родила девять сыновей, — говорит старуха, — семь уже пристроились». Робеспьер спрашивает: «Где?» Старуха отвечает: «В земле. А двух старших у меня взяли, они уехали защищать землю от врага, так нам сказали. Какого врага? Не знаю уже сама какого, то ли с Запада, то ли с Востока. Столько их… Вот у меня врагов нет, потому что им и взять у меня нечего, разве что мое горе». Робеспьер: «Вы говорите о горе, а сами смеетесь». Старуха: «Мы уже так давно живем в одном доме с горем, уже так давно знакомы, что нам теперь только и осталось, что смеяться друг над другом». Робеспьер: «Святая мудрость хижин! Я завидую ей». Старуха: «Я тебе отдам ее даром, сынок». Робеспьер: «Бедная женщина, ваша доля тяжела. Но и моя не легче. Наше утешение — знать, что ни одно усилие не пропадает даром. Верховное существо заботится о нас». Старуха: «Должно быть, нынешнее лето господь бог проспал. Он ко всему привычный. Я его и не упрекаю…» И, отягченный сознанием своего бесплодного в данном случае гуманизма, Робеспьер печально и бесхарактерно заканчивает свою беседу со старухой: «Да, матушка, а я рассчитывал… Я ошибся, я думал, что можно установить союз всех добрых людей…» Но старуха — существо чрезвычайно здравомыслящее, практическое и поэтому именно более оптимистическое, чем ее идеалистический собеседник: она, в своем горестном положении нашла слова надежды для того, чье имя было надеждой бедняков. Старуха сказала: «Он (союз добрых людей), быть может, установится позднее, куда позднее, сынок. Не тужи! Нас уж не будет здесь, когда это сделается… Но раз это сделается, то невелика беда, что нас не будет… Я уверена, что тебе достаточно знать, что это будет, пускай даже без тебя!»

Такое понимание жизни и возможности ее счастливого развития гораздо более близко к объективной истине, чем положение «жизнь, этот скверный сон».

От скверного сна есть пробуждение — оно состоит в общении со старой крестьянкой, с солнцем и народом. И только здесь можно избавиться от идеалистической истерии и понять истину мужества, чтобы сокрушить навсегда Фуше, Талльена, Барраса. Именно эти последние люди сводят на нет заботы «Верховного Существа» (Провидения) и его представителя на земле Робеспьера; от зари до зари крестьянка не разгибает спины на своем крошечном поле, а рождающихся сыновей одного за другим «пристраивает» в могилу. Надо же было «устроить» в могилу других людей — врагов Робеспьера и Сен-Жюста, чтобы сберечь от преждевременного погребения туда сыновей народа.

Полтора века прошло с тех пор, как Робеспьеру почудилось на холмах Монморанси, что он снова видит старого учителя Руссо, спускающегося к нему, юноше, с холма. Давно умерла безымянная крестьянка, с которой беседовал вождь французской революции; последний раз наблюдал тогда Робеспьер заходящее солнце над Парижем, мерцающим огнями от преломления световых лучей. Через несколько дней судьба Робеспьера была прервана, он погиб.

Идеологические и практические потомки Талльенов, Баррасов и Фуше продолжали дело своих предшественников. К фатальному историческому процессу они достаточно много прибавили своей субъективной подлости, своего личного активного ничтожества и этим еще более увеличили фатальность истории. Роковое, слишком фатальное качество истории есть, конечно, признак слабости или дурного свойства человечества (заметим, однако, что это дурное свойство — не вечный признак; оно может быть временно-историческим, если сделать серьезные усилия, чтобы его изжить, если создать и использовать общественные благоприятные обстоятельства для преодоления унаследованных порочных свойств).

Потомки термидорианцев, вожди французского, английского, всемирного империализма через 125 лет превратили жизнь из «скверного» сна в смертный кошмар мировой войны 1914 года. Империализм вырывал людей из самой удаленной, недоступной глубины природы и засовывал их в машину войны, отучая не только от счастья жизни, но и от самой жизни.

В числе миллионов людей, вовлеченных в войну, был один человек, по имени Серая Сова (Вэша-Куоннезин — Тот, Кто ходит Ночью), призванный в армию из глуши Канады, сын англичанина, отказавшегося от преимущественного положения белого человека, и индианки-ирокезки. На войне Серая Сова дважды был ранен, а вернувшись на родину, он увидел, что и она, его родина, получила от империализма, от цивилизации белого человека губительные раны: «леса изуродованы, зверь истреблен» (цитаты взяты здесь и далее из книги Мих. Пришвина «Серая Сова», пересказ с английского, Изд-во детской литературы, 1939). Охотника ожидает бедствие и гибель в этой природе — искаженной, изуродованной и обеспложенной капиталистической цивилизацией. Кроме того, Серая Сова теперь по опыту знает, что такое цивилизация империализма: из Европы он приехал с одним страстным желанием — скрыться на всю жизнь в дальних, девственных лесах, найти изобильную страну непуганых птиц и зверей и девственных растений. Европа вызвала в Серой Сове состояние, так сказать, обратной реактивной отдачи — человек пожелал как можно безвозвратнее удалиться от всякой цивилизации; это намерение имело в себе, конечно, и хозяйственно-охотничий расчет (чем девственней край, тем обильнее птица и зверь), но в этом намерении оказалось и душевное, этическое качество человека, свойство свободной натуры потомка лесного народа.

Серая Сова по прежнему личному опыту и по преданию предков знал, сколь безграничны силы природы и велико ее пространство; он и теперь, будучи зрелым человеком, верил, что цивилизация не все разрушила, «что там где-то, за горами, должна быть блаженная страна с нетронутыми лесами, населенная зверем и птицей». Здесь же, в обжитом месте Канады, трудно существовать охотнику — трудно не только в житейском, материальном смысле, но и в духовном: человек с натурой Серой Совы не может существовать, если природа в ее непосредственном виде не предстоит перед ним, если он не находится с ней в постоянном общении — трудом, бытом и впечатлениями; он должен, чтобы жить счастливым, питаться дарами природы и воспитываться у нее: он человек, постоянно нуждающийся в большой органической связи с миром, — он не научился жить уединенной, условной жизнью странного цивилизованного существа Европы или Америки, он умрет, если прекратится благотворное оплодотворение его внешними силами — воздухом растений и блаженным пространством, населенным птицами и зверями, где можно исполнить все естественные желания человека: свободу, размышление, труд и спокойствие. Серая Сова не желает и не может существовать отделенным усыхающим осколком жизни, потому что не хочет проиграть свою жизнь, то есть прожить ее жалко, ложно и убого. Он

понимает и ощущает значение того универсального явления, которое называется общим именем природы, — и идет на соединение с ней, чтобы приобрести надежный, никогда не иссякающий источник воодушевления и физического питания. Старая крестьянка, беседовавшая с Робеспьером на холмах Монморанси, едва ли когда слышала о Жан-Жаке Руссо, но она была ближе к духу учения Руссо, чем ученик последнего — Робеспьер, потому что старая крестьянка опытом своей жизни была ближе, непосредственнее соединена с действительностью, в свое время вдохновлявшей и Руссо. Несомненно, что Серая Сова приходится духовным родственником старой собеседнице Робеспьера; больше того, Серая Сова, как мы убедимся далее, является своеобразным практическим испытателем и продолжателем мировоззрения Руссо, что в условиях империализма, истребляющего человечество и разрушающего его землю, представляет большой интерес.

Серая Сова садится в лодку (каноэ) и покидает маленький канадский городок Биско, — начинается великое и одинокое путешествие двадцатого века: человек уплывает на поиски «страны непуганых птиц и зверей», без точного знания о месте ее нахождения, но с уверенностью, что такая страна обязательно должна быть на земле, и даже не очень далеко: до нее можно доплыть на лодке по речкам и протокам.

Долго плыл Серая Сова, многие сотни километров он оставил за кормой каноэ, но природа почти повсюду была разрушена, истощена рукой человека: здесь не могла находиться блаженная страна непуганых птиц.

«На месте лесов торчали голые камни, скалы… разные любители спорта удовлетворяли охотой свою страсть к приключениям», в некогда, еще недавно, девственной стране по автомобильному шоссе неслись машины. Ясно было, что «пустыня лесная отступала, надо было ее догонять, и Серая Сова… плыл все дальше и дальше. Только осенью останавливал он свое продвижение и ставил ловушки где попало. Так прошло целых два года, и так проехал он три тысячи двести тридцать километров в своем каноэ».

Если представить себе это путешествие в глубь природы одинокого человека, охотника, полудикаря, как некое, естественное в положении Серой Совы, стремление к обильной, доходной охоте, к лесной жизни по обычаю индейских предков, как реакцию на западную культуру в ее империалистическом состоянии, как движение вспять, назад, в первобытность, — тогда путешествие Серой Совы не имеет никакого общего интереса, потому что оно никого, в том числе и Серую Сову, не спасет и не приведет к цели странствования — в блаженную страну.

Но путешествие Серой Совы еще не окончено. Задуманное всего лишь как смелая и трудная поездка на дальний охотничий промысел, внешне похожее на реакционное бегство малокультурного человека в глушь лесов, на целину, чтобы пожить в одиночестве или с одной своей семьей, на пустоши, «на хуторе», — это путешествие закончилось совсем иначе. Движение «назад» превратилось в движение вперед, в работу прогресса, и сам Серая Сова превратился в известного практика-натуралиста и писателя с мировым именем, то есть в работника истинной культуры.

Очень многое в дальнейшей судьбе Серой Совы зависело от благоприятных обстоятельств. В частности, он пришел к своему жизненному успеху, опираясь на руку жены.

Женился Серая Сова в конце своего путешествия. Он вызвал письмом знакомую девушку, по имени Гертруда, а по-индейски ее звали Анахарео, она приехала, и они поженились. «Анахарео (что значит „пони“) не была очень образованна, но она обладала в высокой степени благородным сердцем. Происходила она от ирокезских вождей… Анахарео принадлежала к гордой расе и умела отлично держаться в обществе, была искусной танцовщицей, носила хорошие платья… Скоро в лесу на охоте оказалось, что Анахарео владела топором ничуть не хуже, чем Серая Сова».

Сова и Анахарео поселились в лесной хижине. «Временами Анахарео очень и очень тосковала, но виду никогда не показывала. Только раз она было попросила своего мужа купить ей радиоприемник. Но Серая Сова в то время разделял предрассудок, что будто бы

электрические токи, пробегая в атмосфере, влияли на погоду. И ему было неловко от мысли, что где-нибудь в Монреале или Лос-Анжелосе поет какой-то юноша, а в лесу из-за этого какому-нибудь достойному рабочему человеку бывает невозможно на лыжах итти». И Сова отклонил просьбу жены. «Вместо этого у них было постоянное развлечение — смотреть в единственное окошко хижины и каждый день провожать солнце: это было всегда прекрасно!»

Анахарео стала не только женой и товарищем, но и учителем Серой Совы. В этом отношении он оказался гораздо счастливее, чем его далекий предшественник и старший брат по духу — Руссо. Подруга Руссо — в противоположность ирокезке Анахарео — многое совершила, чтобы развить в нем элементы отчаяния и безумия, заглушённые лишь смертью философа.

Анахарео вскоре опечалилась животной жизнью в лесу. «Мы живем, как упряжные собаки, — сказала она, — греем печку, равнодушно пожираем свою пищу…» Сова изумился: эта женщина «могла с улыбкой на лице спать под дождем на открытом воздухе», а сейчас она жалуется «на отсутствие чопорной церемонии во время еды». Но дело было серьезней, чем «церемония во время еды». Далее Анахарео говорит:

«Вечные мечты и думы над тем, где бы получше и побольше можно было наставить ловушек. А после того, как это удастся, мы еще и хвастаемся: мы набили, намучили больше других!»

Но как же иначе должен поступать охотник, если не бить как можно больше зверя, чтобы заработать больше денег? «И тем не менее Серая Сова… чувствовал, что какая-то непрошеная правда мерцала в ее жалобах».

Женщина, больше жалуясь, чем настаивая, печалью, а не ожесточением, уводит лесного жителя с привычной тропы однообразного и жадного существования.

«В этот знаменательный вечер», пишет М. Пришвин, вечер размышления и сосредоточенного грустного чувства, «и начинается его (Серой Совы) медленное внутреннее продвижение в действительную страну непуганых птиц и зверей, в ту страну, которую создает человек своим творчеством, а не в ту, о которой он только мечтает по-детски».

Анахарео, однако, не обладала каким-либо выдающимся талантом для познания сути вещей. Она училась здесь же, где жила, рядом с Серой Совой, у природы, и для ее науки было достаточно иметь доброе сердце, впечатлительность и внимание, чем она и обладала, — в несколько большей степени, чем ее муж. В этом секрет превосходства ее личности. Человеческие качества Анахарео позже, когда их разделит с женой и Серая Сова, будучи обогащенными новыми наблюдениями живой природы, приведут их скорее и успешнее в желанную страну, куда не доплыла лодка Серой Совы.

Анахарео, «сильная и закаленная женщина… не закрывала себе глаза на жестокости своей новой профессии. Глубокое сострадание вызывал у нее вид окоченевших, искаженных предсмертной агонией, скорченных мертвых существ, или зрелище добивания животных рукояткой топора, или удушение животных, умирающих с мольбою в глазах… Хуже всего было, что в ловушки случайно попадало множество ненужных птиц и белок, и часто при осмотре они были еще живы; некоторые кричали или слабо стонали в мучениях. И вот странно! Животные как будто отгадывали, что делалось в душе Анахарео, и в последней своей борьбе за жизнь всегда обращались к милосердию женщины; так, особенно ярко выделяется случай с рысью, которая, умирая, подползла к ее ногам. Все эти случаи делали Анахарео глубоко несчастной… Однажды весной Серой Сове попался маленький, месячный, волчонок, и охотник принес его домой и стал ухаживать с добрым намерением выходить его… При самом лучшем уходе маленький сирота чувствовал себя несчастным. У него было только два развлечения: или он жевал старый мокасин под кроватью… или часами, уставившись неподвижно, смотрел на стены хижины своими косыми непроницаемыми глазами, как будто он сквозь стены видел что-то вдали… Так он все продолжал глядеть затуманенными зелеными глазами в свою желанную страну, пока наконец не умер».

У Анахарео было доброе сердце, она обладала нежным характером, у нее был

проницательный и мужественный ум большого человека. И все же — сколь многому нужно случиться в природе, сколь природа должна перемучиться, утратить, чтобы немногое могло измениться в человеке, чтобы трагический, явственный язык действительности мог проникнуть в сознание человека и объявить в нем истину внешнего великого мира, чтобы человек благодаря фактам вышел из заточения узкоутилитарного эгоистического миропонимания, из нищеты своей мысли, замкнутой в тело как в темнице, — вышел в пространство, населенное прекрасными существами с ясным духом, где находится плодотворный источник его первоначальной мудрости, воспитания, жизненного опыта, пищи и счастья.

Но Анахарео — женщина одаренная; бывают же люди и другого склада, на которых даже потрясение мироздания не произведет воспитывающего впечатления.

Нарочито и специально природа, конечно, не занимается воспитанием людей, — она действует на них посредством бесчисленных случаев и событий, которые ей необходимы самой для себя; эти события люди могут понимать и могут не понимать, могут их брать в расчет и могут ими пренебрегать.

Но здесь лишь одна сторона дела. Другая состоит в том, что и человек, способный учиться у природы, сам тоже приобретает способность научить кое-чему жителей нечеловеческого мира. Нельзя понимать дело таким образом, что более высшее существо никогда ничему не может научиться у более низшего, и наоборот. Дарвин посчитал бы такое понимание дела, что человек является только «преподавателем» природы и абсолютным венцом эволюционного развития, лишь вредной вульгарной схоластикой.

Случай на охоте привел к тому, что у погибшей бобрихи остались двое сирот-бобрят.

«— Спасем их! — воскликнула Анахарео взволнованно. И потом более тихо: — Мы обязаны». Обязаны потому, что мать-бобриха погибла в капкане Серой Совы.

И «дети звериного царства», малыши Бобрового Народа стали жить в хижине людей. Оказалось, что бобрята вовсе не были похожи на дикие существа, как мы их себе представляем: не прятались они по углам в ужасе, не глядели тоскующими глазами и ни в чем не заискивали. Совсем напротив: они гораздо более походили на два глубоко сознательных существа, видевших в людях своих защитников. Правда, они всецело отдались в человеческие руки, но зато уж, со своей стороны, требовали к себе непрерывного внимания, напоминая людям о взятой на себя ответственности… После еды эти кроткие существа, полные обезоруживающего дружелюбия, считающие как бы вполне естественным такое отношение к ним людей, просились на руки, чтобы их поласкали… Голоса людей они скоро научились различать, и если к ним, как к людям, обращались со словами, то оба, один перебивая другого, старались криками своими что-то тоже сказать. «Часто, когда приемыши спали, им в шутку что-нибудь говорили, и они слышали и сквозь сон пытались ответить по-своему…». «Каждый из бобренков сразу же выбрал себе своего шефа и оставался верен своему выбору. Бобрята изливали свою любовь забавными способами: завидя людей, они опрокидывали свой ящик и мчались навстречу или ночью залезали под одеяло и располагались калачиками вокруг шеи избранного шефа».

На Серую Сову и Анахарео эти дети Бобрового Народа произвели глубокое впечатление, изменившее весь их быт, всю их дальнейшую судьбу и их душевное состояние. Эти дети-животные, точно маленькие «верховные существа», внесли перемену в жизнь двух супругов-охотников и подсказали им счастье на новом будущем поле деятельности — больше и реальнее, чем это могло бы сделать отвлеченное и бессильное Верховное Существо, придуманное Робеспьером.

«Серая Сова вначале старался затаиваться в своих чувствах» к детям-бобрятам, «но это было чрезвычайно трудно. Их чихания и детские покашливания, нежное хныканье и другие разные звуки, выражавшие их любовь к людям, — как они были привлекательны! А их постоянные пылкие ответы на всякую ласку, крохотные цепкие, похожие на руки лапки, их по временам нетерпеливо топающие ножки и маленькие взрывы чувств при защите своей независимости — все, казалось, в них было создано для того, чтобы вызывать самые нежные

чувства, дремлющие в каждом человеческом сердце. Большей частью они были шумно счастливы, но бывали у них иногда приступы сварливости и повышенной возбудимости, когда они ссорились между собой, били друг друга и даже своих хозяев… Их „руки“ были для их дела столь же совершенны, как и человеческие. Они могли ими подбирать очень маленькие предметы, манипулировать палками, камнями, ударять, толкать, поднимать тяжести и так сильно обхватывали вещи, что трудно было их вырвать. Очищая зубами сочную кору с палки, они вращали стволик „руками“, так что работа шла, как на токарном станке».

Вскоре Серая Сова принимает решение бросить охоту на бобров навсегда, назначив себя президентом, казначеем и «единственным членом общества покровителей Бобрового Народа». Анахарео обрадовалась такому решению Серой Совы и согласилась пока что голодать, лишь бы не губить на охоте жителей лесных животных народов.

Сова же задумал устроить не что иное, как республику Бобрового Народа, которая совместилась теперь в его мечте со страной непуганых птиц и зверей, которой он до сих пор так и не открыл.

Сова и Анахарео забрали своих бобров и по совету одного друга, «художника-враля», уехали во французскую Канаду, где естественные условия были более удобны для осуществления великой идеи — создания Страны Бобрового Народа.

Освоившись, после трудностей переселения и разнообразных приключений, на новом месте, Серая Сова и Анахарео живут и энергично работают ради исполнения своей идеи и спасения и возрождения Бобрового Народа. Эта идея теперь, уже незаметно для ее авторов, приобрела расширенное значение: в первоначальную мысль о необходимости устройства жизни одного Бобрового Народа добавляется соображение о возможности спасения от истребления, о возможности возрождения и других представителей животного царства, может быть — всего животного мира земли. К этому соображению Анахарео и Серая Сова пришли путем наблюдения. Они наблюдали белок, сов, ондатру, оленей, они входили с ними в родственные дружелюбные отношения — и открыли, что во всех этих существах, и в каждом в отдельности, есть личность, разумение, здравое отношение к людям, если последние их не собираются убивать, и прекрасное чувство привязанности к страшному дотоле человеку.

Промысловая и хищническая охота, которой ранее занимался Серая Сова, была тюремной стеной, отделявшей его от истинного ощущения и понимания природы; он жил тогда среди мира как постороннее и враждебное ему существо. Больше того, эта враждебность ко внешней жизни превращалась во враждебность к самому себе, она вела к гибели: что осталось бы делать Серой Сове в лесах, где на его глазах быстро истреблялся и вымирал зверь, чем тогда кормиться охотнику и, далее, чем, каким интересом жить, помимо пищи, с другим человеком, с его любимой Анахарео, если она заскучала уже в самом начале их лесной жизни и ясно потребовала духовной, высшей цели, которая бы поддерживала и оправдывала их взаимное существование?

Возможно, что Анахарео оставила бы Серую Сову, если бы он продолжал свой обычный охотничий промысел, а Сова одичал бы в одиночестве и погиб в бедности в опустевших лесах. Но Серой Сове посчастливилось — он встретил Анахарео, затем бобров, — и «чувства, дремлющие в каждом человеческом сердце», проснулись в Серой Сове к действию.

Но не только люди нуждались в бобрах — для пробуждения чувств, дремлющих в человеческом сердце. Бобры тоже нуждались в людях; люди для них были тоже природой, которая нужна была бобрам в том же серьезном смысле, что и природа для людей, — и поэтому бобры «разглядывали людей глазами, полными смысла, и этим производили на них такое жуткое впечатление, будто они были маленькие люди с сумеречным умом, которые когда-нибудь заговорят с большими людьми». У людей было дремлющее чувство; у бобров— сумеречный ум; во взаимном общении одно может пробудиться, другое стать светлым.

Однако мало для человека одного общения с бобрами, сойками и белками (так же как и бобрам скучно все время жить только среди людей). От тоски лесной, уединенной жизни Серая Сова стал читать старые журналы. «Он делал комментарии к несообразностям, какие встречались в рассказах из жизни природы», затем он начал сам описывать «достопамятные происшествия собственной жизни, излагал свои краткие впечатления от необычайных явлений или от личностей, с которыми в жизни встречался». Анахарео и здесь безрасчетно помогла своему другу, возбудив в нем влечение к фантазии из бесчисленных подвигов Нинно-Боджо, который бывал иногда злым, иногда добрым, по временам святым— бес на все руки… Серая Сова, в свою очередь, рассказывал о нужде и голоде и о рискованных приключениях в великих темных лесах по ту сторону Высокой Страны.

Вскоре Серая Сова написал свое первое произведение, «в котором рассказывается о местной Канаде, с подробным описанием эпизодов из жизни большинства животных того края. Было в нем и о бобрах и о тех иждивенцах, которые сейчас тут жили во дворе и на озере» (другие животные и птицы).

Свою рукопись Серая Сова направил в Англию, где она и была напечатана в журнале. Позже Серая Сова напишет ту книгу, по поводу русского пересказа которой мы здесь рассуждаем. Книга будет названа «Исчезающей Границей», эта книга прославит Серую Сову во всем мире как большого писателя и проникновенного знатока жизни животных.

До того же времени случилось великое несчастье: те два бобра, которых «вывели в люди» Серая Сова и Анахарео, исчезли; они любили людей, вскормивших их, но вокруг них находилось нечто, что влекло их и обещало большее, чем давала любовь двух людей, — вокруг них была вселенная.

Вот как это случилось. Бобры уже выросли. Анахарео и Серая Сова, как обычно, проводили бобров однажды к берегу озера, и бобры поплыли. «И при свете звезд все были видны серебряные волны, поднятые бобрами… В ответ на зов людей последовал ответ на долгой звенящей ноте… И оба голоса слились, смешались, как в хоре, и эхом отражались от холмов — тише, тише и вовсе замерли. И этот долгий плачущий крик из мрака был последним криком, который слышали от них Серая Сова и Анахарео».

Бобры — их звали Мак-Джиннис и Мак-Джинти, брат и сестра — исчезли навсегда из жизни Анахарео и Серой Совы, запечатлев тоску по себе в сердце людей.

Позже Серая Сова и Анахарео найдут себе утешение: у них будет бобриха Джелли, королева канадского бобрового заповедника, и много других бобров; неоткрытая страна непуганых птиц и зверей будет искусственно устроена людьми, и она будет не хуже девственной, потому что животные там обретут свою безопасность, свободу и пищу; Серая Сова и Анахарео получат возможность жить и работать в этой стране и никогда не разлучаться с бобрами.

Но все же Сова и Анахарео никогда не смогут забыть своих первых бобров, ушедших от них в свое безвестное странствование. Они были для людей детьми, товарищами, личностями, учениками, учителями; утраченная истинная привязанность не заменяется и не возмещается вполне никогда.

Великая идея о спасении Бобрового Народа, однако, достигнута усилиями Серой Совы и его подруги. Вдобавок к этой осуществленной идее Сова стал писателем с мировой известностью.

Его книга «Исчезающая Граница» целиком и точно не переведена на русский язык — мы имеем лишь пересказ этой книги с английского, сделанный М. М. Пришвиным.

Мы думаем, что, наряду с пересказом, следовало бы издать и полный, хороший перевод книги Серой Совы: сокращенный авторизованный пересказ не может заменить книги, имеющей общекультурное и принципиальное значение.

Кроме того, нам кажется, произведение Серой Совы имеет и большие художественные достоинства. Вот несколько слов из цитат самого автора, Серой Совы, приводимых М. Пришвиным:

«Ритм бега индейца на лыжах, качающаяся, свободная походка медведя, волнообразное

движение быстрого каноэ, жуткое, стремительное падение водопада, тихое колыхание верхушек деревьев — все это слова из одной рукописи… отражение неизменного ритма, убаюкивающего Вселенную. Это не преувеличенное благоговение перед языческой мифологией, не учение о почитании животных и природы, а отчетливое понимание всепроникающей связи всего живого на свете, того, что заставило одного путешественника в экстазе воскликнуть: „Индеец, животные, горы движутся в одном музыкальном ритме“».

И далее идут замечательные слова о писательском деле: «Чувство всепроникающей связи всего живого породило и мои писания как элемент связи… Эти писания перестали быть моими, и я теперь смотрю на них как на отражение эха. Не как на горделивое творчество, а как на подхваченное при моем убожестве эхо тех сущностей, которые раньше меня обходили».

О своем народе, об индейцах, Серая Сова пишет следующее: «Все время в душе моей жила болезненная тоска по простом добром народе, товарищах и учителях юных дней, чьи пути стали моими путями и чьи боги — моими богами; народ, ныне умирающий с голоду, терпеливо, спокойно и безнадежно, в дымных жилищах, на обнаженных, ограбленных пустошах, которые им Прогресс определил для жизни. Я думал о маленьких детях, так жалостно умирающих, в то время как родители с окаменевшими лицами бодрствуют над ними, отгоняя мух, пока они, как маленькие бобры, не улетят на серых крыльях рассвета…»

Таков этот новый Руссо, философ, писатель, натуралист, пытающийся спасти Бобровый Народ и Природу, чтобы сохранить индейцев и человечество, желающий восстановить все органические связи вселенной и еще не обнаруживший, судя по его книге, главного меча, разрубающего все связи мира, истребляющего леса и души людей, — империализма.

Вашингтон Ирвинг

Америка только что начиналась. Пушкин в «Современнике» издал свой пересказ истории мальчика, похищенного индейцами. В предисловии он изложил свой взгляд на Америку.

Кое-что во вступлении можно объяснить необходимостью говорить для цензуры, но весь тон показывает, что Пушкин видит внутреннее противоречие в Америке.

«С некоторого времени Северо-Американские Штаты обращают на себя в Европе внимание людей наиболее мыслящих. Не политические происшествия тому виною: Америка спокойно совершает свое поприще, доныне безопасная и цветущая, сильная миром, упроченным ей географическим ее положением, гордая своими учреждениями. Но несколько глубоких умов в недавнее время занялись исследованием нравов и постановлений американских, и их наблюдения возбудили снова вопросы, которые полагали давно уже решенными. Уважение к сему новому народу и к его уложению, плоду новейшего просвещения, сильно поколебалось. С изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве. Все благородное, бескорыстное, все возвышающее душу человеческую — подавленное неумолимым эгоизмом и страстию к довольству (comfort), большинство, нагло притесняющее общество; рабство негров посреди образованности и свободы; родословные гонения в народе, не имеющем дворянства; со стороны избирателей алчность и зависть; со стороны управляющих робость и подобострастие: талант, из уважения к равенству, принужденный к добровольному остракизму…»

Вот в этой ранней Америке и родился Вашингтон Ирвинг (1783–1859) — первый американский писатель, имя которого стало известно всему читающему миру. Он описывал прерии, и русский переводчик в тот самый год, к которому относится статья Пушкина о Джоне Теннере, издавал «Поездку в луговые степи» и, сравнивая Ирвинга с Марлинским, изумлялся реализму американца.

Действительно, описания Ирвинга превосходны. Ирвинг во многих своих вещах обладает талантом не только писателя, но и ученого. И в то же время это иронический и

разочарованный человек. То противоречие, которое лежит в буржуазном демократизме, еще не было заметно для рядового американца, но оно уже было заметно для Александра Пушкина, и оно-то и создавало иронию Ирвинга.

Ирвинг чувствовал себя в своей собственной стране чудаком. Естественная обстановка первых двух десятилетий жизни воспитала в Ирвинге прекрасные качества характера: наблюдательность, глубокий интерес к людям, особенно к старым или неизвестным, живущим в глухих лесах, где-нибудь по Гудзону или в Сонных Ложбинах, привязанность к природе, ощущение моря как безвозвратной дороги к человеческому счастью, желание приключений.

В двадцать два года он отправляется в далекое путешествие — в Европу.

Он бродит по Сицилии, поднимается на Везувий, посещает хижины рыбаков и простые, незнаменитые пшеничные поля и виноградники, он путешествует без всякого плана, он ищет то, что неизвестно где находится. Так же, без особой цели и точного маршрута, Ирвинг странствует по Франции, Швейцарии, Голландии и Англии. Столько же, сколько природа и пейзажи, если не больше, его интересовали и люди. В путешествиях он знакомится с тысячами людей, и со многими из них он устанавливает дружбу или делается их спутниками.

Прошло полтора года. Ирвинг возвращается на родину, где заканчивает юридическое образование. Но профессия адвоката ему не соответствует, хотя он и сам не знает, что ему больше всего соответствует: может быть, профессия моряка или бродяги или просто созерцателя, какого он впоследствии изобразит в лице бессмертного Рипа Ван-Винкля.

Вашингтон Ирвинг начал свою литературную работу с мистификации, с объявления в газете «Ивнинг пост», что «пожилой джентльмен небольшого роста… по имени Никербокер… покинул свою комнату… Так как есть основания полагать, что он находится не в своем уме и судьба его вызывает большую тревогу…»

Это послужило началом для первой книги Ирвинга «История Нью-Йорка», но не убедило самого автора в его значении как первого мирового писателя из новой, не обжитой еще европейцами страны. Натурального джентльмена небольшого роста Никербокера не было, не было такого пожилого голландца, проживающего в Новом Свете, который однажды сошел с ума, «как есть основание полагать», и отправился из своей комнаты неизвестно куда, но зато была (быть может, небольшая) доля души во всех пожилых джентльменах, которая, эта самая доля или свойство души, призывала их бросить все к чертовой матери — все свои надежды и все свое благополучие — и отправиться пешком, бродяжьим способом из Нового Света в новейший, то есть сойти с ума, говоря языком зажиточных мещан, какими они и были, эти обжившиеся пионеры Северной Америки.

Читатели «Истории Нью-Йорка», обладая этим, пока что «незажившим», бессмертным качеством пионеров, оценили первую книгу Вашингтона Ирвинга, или, точнее, поняли ее скрытую правду, но сам автор не оценил себя — и не мог оценить вот почему: потому что истинное органическое дарование в любой области работы или творчества неощутимо. Человек, обладающий этим свойством, свойством таланта, естественно и непроизвольно не ощущает его. Во всяком случае, такому человеку не нужно напрягать, насиловать своих способностей, чтобы заставить их действовать. Ощутим только больной или недостаточный орган.

История о старом джентльмене Дидрихе Никербокере написана Ирвингом словно непроизвольно, но в этой истории дано некое пророчество о будущем Северной Америки, и в Новом Амстердаме или Новом Йорке, как бы ни назвать поселение на новом континенте, человеку долго еще не будет счастья, и поэтому человеку захочется уйти оттуда куда-нибудь еще дальше, несмотря даже на пожилой возраст и весь жизненный опыт, хотя такой, по существу, естественный и прогрессивный инстинкт человека, уводящий его с ложных путей, и будет признан сумасшествием.

Первоначальная неуверенность Ирвинга в себе как писателе, некоторое, условно говоря, легкомыслие его творчества было необыкновенно плодотворным и положительным фактом. Такое отношение к себе и к своему труду сделало творчество Ирвинга свободным и

действительно новым — и в идейном и в формальном смысле, — новым настолько, что оно оказало некоторое влияние на Диккенса и на нашего Пушкина. То, что позже стало известно под именем эссеистской литературы, впервые было открыто Вашингтоном Ирвингом, именно его «Книгой эскизов», которую он создал через десять лет после «Истории Нью-Йорка». «Я бродил по разным странам и был свидетелем многих сменяющихся сцен жизни, — говорит Ирвинг в предисловии к этой книге. — Я не могу сказать, чтобы я всматривался в них глазами философа, — скорее мой взгляд перебегал от одной картины к другой, плененный то очертаниями красоты, то причудливыми линиями карикатуры, то прелестью пейзажа». И далее: «Однако, когда я просматриваю наброски и дневники… я падаю духом, убеждаясь, как часто моя праздная прихоть уводила меня в сторону от великих предметов, изучаемых обычно всяким путешественником». И следует указание на одного художника, записная книжка которого была «набита коттеджами, ландшафтами и безвестными руинами; но он позабыл нарисовать собор св. Петра или Колизей, каскад Терни или Неаполитанский залив и не привез в своей коллекции ни одного ледника или вулкана».

Уходя в «Книге эскизов» в сторону от великих, но уже общеизвестных предметов — Колизея и Неаполитанского залива, Ирвинг открыл другие, полные глубокого значения, но неизвестные предметы: ландшафты, безвестные руины, частные, преходящие, но резко конкретные состояния человеческой души, что послужит затем одним из питательных источников для европейского психологического романа.

После выхода «Книги эскизов» Ирвинг опять путешествует. Три года он проводит в Испании. За это время он публикует книгу об Англии и «Рассказы путешественника».

В Испании Ирвинг увлекается старинными испанскими хрониками, в которых сочетаются миф, легенда и историческая быль. Эти хроники, оплодотворенные поэтическим воодушевлением Ирвинга, дают американцу возможность создать книги: «Жизнь и путешествие Колумба», «Покорение Гренады» и «Путешествие спутников Колумба».

Позже Ирвинг посещает Альгамбру. Там он пишет книгу «Альгамбра».

В Испании Ирвинг проводит целых семнадцать лет, но его снова влечет родина, и он возвращается в Америку, уже будучи знаменитым писателем.

На родине он опять путешествует. В результате появляется книга «Путешествие по прериям», о которой мы говорили выше. Вскоре он опубликовывает еще одно произведение — о Вальтере Скотте и о своем совместном пребывании и дружбе с ним.

Построив себе жилище в Сонной Ложбине, Ирвинг отдается в одиночестве литературной работе. Он пишет здесь огромный труд — биографию Георга Вашингтона, в честь которого родители Ирвинга дали имя своему сыну. Не закончив труда о Георге Вашингтоне, Ирвинг уезжает в Мадрид в качестве американского посла в Испании. В это время Ирвингу было уже более шестидесяти лет. В Мадриде, занятый обязанностями посла, Ирвинг не мог работать как писатель; его начатые рукописи лежали без продолжения.

Через четыре года Ирвинг возвращается из Испании домой и снова садится за работу над книгой о Вашингтоне.

По свойству своего человеческого и писательского темперамента Ирвинг, однако, не мог много лет, так сказать, неподвижно любить лишь одну тему своей работы. Любя, к примеру, тему книги о Г. Вашингтоне, Ирвинг одновременно увлекался еще несколькими другими темами. Так, работая над книгой о Вашингтоне, он параллельно написал еще два произведения — биографию своего любимого писателя Гольдсмита и «Жизнь Магомета и его учеников».

Ирвинг умер на семьдесят седьмом году жизни и был похоронен в Сонной Ложбине, некогда воспетой им и послужившей ему колыбелью для вечного покоя.

* * *

В рецензируемой книге объединены несколько рассказов и легенд из трех книг Ирвинга: из «Книги эскизов» и книг «Рассказы путешественника» и «Альгамбра».

Из «Книги эскизов» взят наиболее известный рассказ — «Рип Ван-Винкль».

Образ Рипа Ван-Винкля имеет столь глубокую ценность для всей мировой досоциалистической литературы, что рассказ о Ван-Винкле заслуживает специального исследования. Вот характеристика Рипа, данная самим автором:

«Рип Ван-Винкль был одним из тех счастливых смертных, легкомысленных и беспечных по натуре, которые живут в свое удовольствие, едят свой хлеб — белый или черный, какой придется, лишь бы он доставался без труда и заботы, и готовы скорее лениться и голодать, чем работать и жить в достатке… но жена его непрерывно жужжала ему в уши, что он ленив, что он беззаботен, что он погубит всю свою семью… Долгое время Рип, будучи выгнан из дому, находил утешение в том, что посещал некоторое подобие клуба мудрецов, философов и прочих деревенских лентяев; клуб этот заседал на скамье перед кабачком… Однажды Рип лежал в горах, дивясь на их вид. Мало-помалу надвигался вечер… Рип смекнул, что стемнеет задолго до того, как он успеет добраться до деревни, и тяжело вздохнул, подумав о встрече с грозной госпожой Ван-Винкль».

И Рип уснул в горах. Он видит краткий сон: в дальней горной котловине молчаливые люди уныло играют в кегли, а в промежутках игры пьют вино. Рип тоже, разумеется, не возразил против вина и напился до того, что заснул, уже находясь во сне, вторым сном, благодаря опьянению приснившимся и выпитым в сновидении вином.

Проснулся Рип не скоро — через много лет, уже будучи стариком. Прошла война за независимость Американских Штатов, умерла жена Рипа, выросли его маленькие дети, и от них народились внуки. Рип возвращается в свою деревню, где внешне вся обстановка жизни изменилась, поэтому Рип говорит невпопад, и его принимают сначала за шпиона. Но проходит время, Рип осваивается в жизни, он узнал, «как началась война за независимость, как страна сбросила иго старой Англии и как из подданного его величества Георга III он превратился в свободного гражданина Соединенных Штатов». Но Рипа «мало волновали перемены в жизни государств и империй. Был один только вид деспотизма, от которого он долго страдал, — это был деспотизм госпожи Ван-Винкль. К счастью, ему пришел конец». Рип «снова занял свое местечко перед кабачком», мир для него принципиально не изменился, и сам Рип не стал другим человеком — ни от независимости Америки, ни от своего долголетнего сна в горах, — он стал лишь стариком. «И все мужья по соседству, когда круто приходится им под родным кровом (по тем же причинам, по каким некогда приходилось туго и Рипу: от сварливых жен. — Ф. Ч.), мечтают о том, чтобы хлебнуть забвения из кубка Рипа Ван-Винкля».

Изменение внешних условий человеческой жизни, являясь исторической необходимостью, являясь подготовкой к всемирному человеческому счастью, не давало в то время, к которому относится рассказ о Рипе Ван-Винкле, непосредственного удовлетворения рядовому человеку, не утешало его сердца и не увеличивало его материального достояния.

В Северной Америке было сознание этого положения. Из этого именно сознания появилась позже эпопея о Кожаном Чулке Ф. Купера. И в самом деле, чем счастливей современный безработный или даже работающий человек Северной Америки и любой страны Западной Европы Кожаного Чулка или Рипа Ван-Винкля?

Точно в предвидении страшной и тягостной судьбы нескольких будущих поколений, Кожаный Чулок уходит к индейцам, Рип Ван-Винкль пьет из чаши забвения и, уже вернувшись из своего сна к реальной жизни, способен снова уйти обратно в забвение.

Если сказать кратко, что же все это означает, почему даже прелесть и прирожденная жизнерадостность человеческих образов, созданных великими писателями прошлого, в том числе образа Рипа, — на самом деле обнажают глубокую печаль и роковой пессимизм, обреченную судьбу этих натур?

Это означает, что все эти люди, воспроизведенные в данном случае Вашингтоном Ирвингом, жили в предысторию человечества: эпоха сменяла эпоху, но коренным образом судьба человека и цель его жизни не менялись. Поэтому Рип мгновенно, посредством сна, переселившись из одной эпохи в другую, по-прежнему сидит против кабачка, у которого

переменился только хозяин.

В другом произведении — «Легенда об арабском звездочете» — мудрец Ибрагим Ибн Абу Аджиб находит высшую мудрость в том, что уединяется с прекрасной девой-принцессой в недоступной пещере, где, «убаюканный волшебными чарами принцессы, будет дремать в забытьи до последнего дня, пока таинственная рука не возьмется за роковой ключ и не спадут заклятия с завороженной горы».

Таинственную руку, таинственный образ будущего человека, который обретет силу и способность, чтобы снять все заклятия с завороженного мира, чтобы вывести людей из царства снов и забвения в великий свет реальности, — образ такого человека невозможно было создать во время Вашингтона Ирвинга, потому что этого человека еще не существовало в натуре, а постигнуть его будущее существование напряжением своего художественного воображения Ирвингу не удалось, а может быть, он и не ставил перед собой такой задачи. Очевидно, это задача более поздней — для нас современной — социалистической литературы.

Но Ирвинг сделал очень много для точного, реального изображения обстоятельств, — и в тех рассказах, которые мы здесь упомянули, и в не упомянутых нами, — обстоятельств, при каких люди его среды и времени впадали в забвение или желали его условий, благодаря которым человек бесследной тенью проходил в действительном мире, поглощенный лишь жаждой любви, личного наслаждения и забвения.

Люди, описанные Ирвингом, были, как характеры, как личности, не хуже наших современников, не грустнее и не ниже нас по человеческим качествам, но великая тень исторической ночи или, быть может, утренний туман предыстории держал их в завороженном состоянии, и они ожидали волшебника, если говорить их символическим языком.

Мы постараемся, чтобы их ожидания оправдались, чтобы наша эпоха была действительно волшебной в реальном смысле.

«В поисках родины» А. Ершова

В сборнике восемь рассказов, созданных в течение 1910–1937 годов.

Первый рассказ — «В поисках родины», написанный в 1915 году, сразу же дает нам представление об авторе как о писателе, у которого дарование умножено на глубокий личный жизненный опыт. Из этого мы предполагаем, что А. Ершов издавна имел еще и вторую профессию, благотворно повлиявшую на него как на писателя. Это явление имело место и раньше, — вспомним, например, Гарина-Михайловского, инженера и писателя, — и давало иногда превосходные результаты.

В рассказе «В поисках родины» описана потрясающая драма прошлой русской народной жизни — переселение.

Из Курской губернии на восток, в казахские степи, едут малоземельные крестьяне — в поисках новой родины, которая дала бы им, в ответ на тяжкий труд, хлеб насущный и мало-мальски обеспеченный достаток. Но уже в дороге курские крестьяне встречают «обратников», то есть переселенцев, едущих обратно на старую родину. Обратник кратко и точно объясняет положение:

«— Далече? — поинтересовался Лаврентий (курский переселенец).

Мужик (обратник) почесал за ухом, снял шапку и ответил:

— Домой… В Расею… — И лицо его вдруг расплылось в широчайшую улыбку, сделалось по-детски радостным и светлым.

— Что так, дядя? Аль плохо?

— Не-е… Кто в силах, тому не плохо. Вот у нас на участке Кузьма Крамарь, хохол… Летось только приехал, а, смотри, много уж у него. Хозяйство справное… Деньги были, ну, значит, и хорошо ему.

— А земля как?

— Что земля! Много ее. Пахать, вишь, не на чем… Кормиться плохо. Земля — она небогатая, что и говорить, навозу надо. А без скота откуда навоз. Вот и надумал я назад».

Вот и философия всего старого русского переселения. Ни бедняку, ни даже середняку оно, переселение, не под силу. На освоение, на обжитие новых мест нужны значительные средства: нужен скот, нужно тягло, следует иметь хоть кое-какой инвентарь, нужны капитальные затраты на устройство жилищ и водоснабжение, на землеустройство и прочее. Откуда это все взять! Ссудами на переселение покрывалась лишь малая доля самых необходимых затрат, и сама ссуда затем — для оставшихся переселенцев — превращалась в ярмо, так как ссуду следовало погашать в точные сроки, а земля рожала не всегда точно, и самому каторжному труду она зачастую не отвечала урожаем: то засуха, то град, то полевой вредитель.

Переселение посильно было только для очень зажиточного крестьянина, а бедняки и середняки редко выносили его. Часто бывало, что переселение для малоимущих крестьян кончалось тем, что они нанимались в батраки к местным или пришлым кулакам, уходили на заработки в города и на стройки, погибали от голода на чужбине или становились обратниками. Это обратничество имело довольно широкое развитие. Если представить себе всю картину, как крестьяне движутся потоком с запада на восток и с востока на запад, бессмысленно расточая свое время, свою жизнь, свои последние достатки, уменьшая плодотворность народного труда, потому что переселенцы — существенная часть народа, — если представить себе это пустое, тоскливое движение бедствующих людей, эту суету в обширной, беспомощной стране, то картина получится страшная.

В чем была причина такого бедствия? В том, что старая Россия была национально не устроена: народы ее жили между собою врагами; в том, что материальный и культурный уровень всех народов, проживавших в России, был чрезвычайно низок, что труд человека не был оборудован техникой, а сам трудящийся человек не имел достаточных знаний. Как говорилось в старину, «техника» крестьянина заключалась в том, что он «корягой пашет, а ногтем жнет».

Крестьянское переселение при капитализме стало одним из способов разорения народа и умерщвления его. Переселение, в конечном счете, давало новых работников промышленности, добавляло бродяг и нищих на большие дороги, увеличивало число покойников в земле и лишь некоторая часть переселившихся прочно оставалась на новой родине и обживала ее.

Именно про это повествует рассказ «В поисках родины», — про то, что плохо, гибельно было маломощному крестьянину и в родной тесной губернии и в обширной сибирской земле.

Приехав в большую казахскую степь, группа крестьян устраивает поселок, представляющий из себя несколько землянок. В тоске, в нужде и в томлении живут крестьяне-бедняки на своей новой оседлости. Наиболее яркая человеческая фигура в рассказе — Лукерья, живая молодая женщина, ищущая достойного, счастливого существования. Но все ее попытки — робкое влечение к землемеру, уход из дома — кончались тем, что муж избивал ее чуть не насмерть.

Оставшись на зиму без корма для лошадей и скота, переселенцы похищают у казахов степное сено — и сценой схватки переселенцев с казахами заканчивается рассказ.

Рассказ «В тупике» (1913 г.) изображает безвыходную судьбу нищего старика Филиппа.

«— С осени, — говорит Филипп, — сам знаешь, плохо у нас в Серебрянке-то стало. К Покрову-то, почитай, все зачистили, мышам не осталось… Плохое житьишко народу пришло. Никон-от, Санькин отец, сам не свой стал… Крыши, слышь, раскрывать стали… А у Никона и раскрывать нечего было… У первого у него в Серебрянке и корова пала… Беда пришла, и упал духом Никон».

Филипп в то время служил сторожем в школе. Приходит к нему однажды Санька, дочь Никона.

«— Прибегла ко мне зачем-то… Смотрит: хлеб. Пришла— и забыла зачем… Просить не просит, а тянется… Дал ей кусок… Не съела, смотри, сама. Домой утащила».

Никон голодает сам-седьмой: у него пятеро детей. Приходит он к Филиппу — и в ноги:

«— Пусти, говорит, родной, вместо себя. В город уйдешь ты, старенький, бого-вым именем прокормишься, а мне куда. Много нас… И плачет, за ноги обнимает… Страшно мне стало… Ожесточело сердце. Куда я сам-то, старый?»

И Филипп отказал Никону, не уступил ему своего места сторожа при школе, где бы Никон мог прокормить семью. Никон повесился от горя, не выдержав голодного мучения своих детей. После смерти Никона, Филипп поставил на свое место Лукерью, жену Никона, а одну ее дочку, Саньку, взял с собой и ушел побираться.

Этот рассказ написан в жестком, скупом, сосредоточенном стиле. В рассказе есть страницы, приближающиеся по своему реализму, по точной изобразительной силе к очеркам Глеба Успенского.

Рассказ «Просветители», помеченный 1910–1912 гг., посвящен описанию жизни сеятелей идиотизма в старой деревне — церковникам; они, церковники, являлись, как доказывает автор, не только пропагандистами невежества, но и сами по себе представляли отменных невежд, пьяниц и преступников. Рассказ написан с прекрасным знанием старого сельского быта и, что еще важнее, с отличным пониманием душевных свойств русского народа. Вот один пример. Солдаты вернулись с японской войны. Родственники в свое время посылали им сухари, но солдаты ничего не получали. Обнаружилось, что священник Игнатий те солдатские сухари отчасти распродавал, а отчасти скармливал своим свиньям. На сходе, где выясняются эти обстоятельства, народ близок к самосуду над попом.

«Тогда Игнатий решился на крайнюю меру. Он быстро схватил в руку крест, поцеловал его и встал на колени… Толпа охнула. Мужики остановились… — Да что вы, господа старики? — взмолился староста. — Священный сан… крест господень… — Он сам опоганил свой крест! — хмуро отозвался рыжий… — Вставай, чего уж, — послышались голоса. — Как и не постращать тебя, батюшка! Вперед смирней будешь. Сухарики-то наши пропил да свиньям скормил… Перед богом ответишь!» В тот же день вечером поп Игнат напился — на радости своего избавления от народной расправы. И вдруг загорелась поповская баня. Поп, узнав о пожаре, не вышел из дома и даже не перестал пить, а его баню спасали те самые демобилизованные солдаты, сухарями которых он выкармливал своих свиней.

Рассказы «Старик», «Причина», «Портфель» и «Конфуз бригадира Филимонова» представляют меньшую художественную ценность, чем те рассказы, про которые мы упомянули выше, хотя и здесь — особенно в рассказах «Старик» и «Причина» — чувствуется талантливость автора.

Но наибольшее значение в сборнике имеет рассказ «Анка», написанный в 1937 г. Этот рассказ сделан с такой художественной силой, которая временами доводит читателя до содрогания.

Маленькая деревенская девочка Анка заболевает корью. Болезнь дает осложнение на глаза — и девочка слепнет… Проходят годы, Анка подрастает и, несмотря на слепоту, лицо ее делается прекрасным. Отец отдает Анку в няньки к кулаку — с харчей долой. Но кулацкая семья скоро сжила Анку со двора, и вот опять Анка идет в избушку своего отца. «Анка шагала за отцом, нащупывая палочкой дорогу. Она ничего не могла сказать ему. Ей давно уже внушили, что она слепая, „наказанная богом“, никому не нужна, что живет она на свете по милости и доброте зрячих». Отец Анки собрался уехать на Дальний Восток. Он отвез слепую дочь в город, оставил ее там на улице и скрылся. В городе Анка попадает в компанию беспризорников, под руководство девушки Кати. Анка зарабатывает тем, что поет на улице, а выручку у нее отбирают беспризорники — за это они кормят и одевают слепую, а Катя, как может, бережет слепую девочку и не дает ее никому обидеть… Идет время, полное событий, приключений, бродяжничества, мелких преступлений, но твердая и нежная воспитательная политика советской власти все более и более приучает беспризорных, слепых и несчастных подростков к труду и ученью.

Анка выросла в большую девушку. С детства она умела петь — то как нянька, то как нищенка, и теперь у нее образовался большой природный голос. Ее определили в школу учиться пению, и Анка стала известной знаменитой артисткой.

Однажды на одном заводе премировали лучших стахановцев. Шумными аплодисментами «встретили артистку Дроздову (Анку), известную по радио. Под руку с пианисткой она вышла на сцену. Чуть заметная связанность движений и безразличный взгляд артистки не ускользнули от внимательных зрителей». Катя Журавлева, бывшая беспризорница, а теперь бригадир монтажников, находилась здесь же, в зале заводского клуба. Она «не отрываясь, смотрела на артистку. Она мучительно вспоминала, где и когда она видела это лицо. Когда артистка произнесла: „Зачем тебя я, милый мой, узнала — русская песня“, — ее больно кольнуло в сердце. Мгновенно припомнились давно ушедшие дни, наполненные мраком… Она пыталась сидеть, заглушив волнение, но ей это не удалось… Она чувствовала только один голос — голос слепой нищенки Анки, поющей на базаре».

В великом искусстве засветило счастливое будущее для слепой нищенки Анки. Революция помогла, чтобы ущербленная слепотой девушка получила себе жизненную компенсацию в развитии своего дара пения.

В рассказах т. Ершова есть благотворное влияние двух русских классиков: Г. Успенского и Короленко; мы говорим именно про благотворное влияние, а не подражание. Рассказы, написанные до революции, отличаются жесткой и мучительной силой. Рассказы, созданные после 1917 года, уже смягчены лиризмом, — людей, вышедших из темных тупиков, уже касается теплый свет их будущей счастливой судьбы.

Новосибирское издательство поступило хорошо, издав сборник рассказов талантливого писателя.

О рассказах В. Козина

Владимир Козин опубликовал «Рассказы о просторе». В одном из этих рассказов — в «Кораблекрушении» — описывается, как два мальчика, Скутов и Кулагин, купили у рыбака лодку-бударку, поехали на ней по большой, весенней Волге, но лодка дала течь, мальчики попали под дождь, и, в конце концов, лодка затонула у берега, а подростки выбрались на землю с остатками своего «корабля» — веслом и румпальником.

Так в жизни бывает, конечно; всякий человек претерпевает свой «мир приключений» — от младенчества до старости. Но дело здесь, как автор рассказа и сам понимает, не в юношеском приключении, а в самой юности, в сложной дружбе подростков, в их жизни на Волге — на солнце, на ветру, под дождем, среди рыбаков. Автору виднее: нужен ему сюжет для данной новеллы или нет, потому что он может обойтись без замкнутого круга темы, описав событие самотеком — как «дело было». Без одного только автор не может обойтись: без значительности для себя и читателя повествуемой истории; пусть эта значительность будет в теме, в сюжете, в характере персонажей, в их, персонажей, особом отношении друг к другу, в пейзажах, в одухотворении неодушевленного, в пропаганде серьезных идей, в своеобразии сообщаемых впечатлений, — в чем угодно, но значительность необходима, как необходимо делать открытия при путешествиях, если желают, чтобы путешествие представляло пользу и интерес для других лиц, а не одно наслаждение путешествующего, пустое для других.

В чем же значительность рассказа «Кораблекрушение»? Ее нужно искать в характере двух юных друзей — людей, которые, судя по следующим «Рассказам о просторе», в близком времени будут участниками и работниками революции. Других особенностей, кроме своеобразия личностей двух мальчиков, рассказ не имеет. Скутов говорит Кулагину, вспоминая свое посещение дома Кулагиных: «— Я все на тебя смотрел, как ты ешь, — вилкой или ножом. Мамка у тебя веселая, душится. Вот бы мне такую мать! Я бы ее любил.

— А свою не любишь? — спрашивает Кулагин.

— Что ее любить, — она не веселая. Я ее жалею. Папанька приходит вечером пьяный, мамка плачет, потом делают детей, все им мало! Мамка всегда с животом ходит; живот большой, а голова все такая же маленькая, голова не растет».

Позже Скутов продает сочинения Достоевского и объясняет это таким образом: «Половину прочитал, непонятно: все несчастные, так не бывает!»

Что не бывает? «Мамка» и «папанька», что ли, о которых только что говорилось в рассказе, несчастными не бывают, или юный Скутов уже с малолетства является настолько «сознательным» литературным критиком, что одной своей сознательностью может превозмочь действительность? В этой детали — реплике о Достоевском — есть, однако, существенная мысль: Скутов не хочет быть несчастным, не хочет во что бы то ни стало, он презирает своих родителей за то, что они несчастные, он гнусно, на что бывает способен не каждый зрелый человек, издевается над ними: у матери «голова не растет», потому, что она «всегда с животом ходит», потому что она и отец «делают детей».

С малолетства Скутов уже нацелился на свое счастье. В рассказе есть только одна фраза, указывающая, где будет искать Скутов свое счастье (если бы та же самая мысль не приводилась во всех других рассказах Козина, мы бы не стали ее здесь оглашать). Вот эта фраза: «Я (говорит Скутов)… купеческую дочку грамоте обучаю. Дура такая, даже весело; шестнадцать лет, а груди, как у Екатерины Великой».

«Дура такая, даже весело», — таким изысканно-литературным, формалистским стилем говорит мальчик, родом из Балды, пригорода Астрахани, сын бедных родителей, ушедший затем, как указано в следующем рассказе, «Разные времена», с партизанским отрядом.

Скутов будет искать свое счастье нигде иначе, как только у больших женских грудей; он уже с юности наметил их себе, как очевидный источник наслаждения.

Но разве нельзя, не позволено художнику изображать отвратительных мальчишек? Можно, конечно, если затрудненное пока что удовлетворение половой необходимости художник считает серьезной литературной темой.

В рассказе «Разные времена» отец Кулагина, показывая сыну-подростку Девичью Башню в Баку, объясняет мальчику: «Есть легенда, что с башни бросилась в море дочь хана, с которой хан хотел насладиться. Я думаю, сынок, это благородные выдумки; с Девичьей Башни бросали, наверное, надоевших любовниц, чтобы они не сердили хана своим мрачным взглядом на жизнь. Была бы башня, а мораль к ней прилипнет, не верь легендам, верь башням, сынок!» — великолепным афоризмом заканчивает отец свое воспитательное наставление сыну. Отец, как увидим далее, не зря наставлял сына, или отец был заранее уверен, что его сын другого наставления не воспримет: тогда старший Кулагин был понимающим человеком.

Баку описывается автором с поспешной выразительностью: «Город на богатствах был разноплеменный, разноречивый, с ветрами и пылью, портовой, центр города — блестящий, хвастливый, окраины — черные, в мазуте, недовольные жизнью; центр часто бледнел от осторожных движений окраин». Центр города, бледнеющий от осторожных движений окраин, — не слишком ли это краткое и осторожное изображение классовой борьбы в старом Баку? Нет, этого достаточно, потому что темой рассказов автора служит не изображение самой жизненной борьбы, а описание удовольствия, которое может получить человек от жизни.

В пятнадцатилетнем возрасте, во время гражданской войны, Кулагин покидает город и вскоре становится «бродягой, не помнящим ни отца, ни матери».

Мальчик становится бродягой из-за голода; он с легким сердцем покидает, быть может навсегда, своих голодающих родителей, — не желая мучиться вместе с ними: натура юного авантюриста совершенно не выносит голода или прочего страдания; ей, естественно, свойственно лишь влечение к удовольствию и наслаждению, заглушающее все привязанности, все другие, кроме непосредственно физиологических, человеческие чувства.

Кормился Кулагин таким образом: «Самарские степи обильны, Кулагин в поисках сытного хлеба днем бродил от хутора к хутору, а ночи проводил в спокойном одиночестве у

степных ометов под звездами. Хутора требовали последних мировых новостей, и Кулагин *за белый хлеб, молоко и любопытный взгляд какой-нибудь милой девчонки,* прилепившейся к забору, рассказывал хуторянам все, что их душе было угодно: о революции, земле, народных делах — *применительно к хуторским страхам и мечтам.* Мальчишка питался своими ловкими рассказами и врал не стесняясь, лишь бы угодить степным старцам и растерявшимся мужикам; если последних новостей не хватало, он их выдумывал — за хлеб, и ради удивления».

Этот мальчик способен «далеко пойти», из него в дальнейшем может вырасти порядочный подлец; сейчас, по крайней мере, в нем заложена потенция некоего своеобразного человеческого типа, созданного обстоятельствами мировой войны и разрухи, и революции придется в будущем затратить много сил, чтобы привести подобные «человеческие типы» в состояние полезной годности, либо, в некоторых тяжелых случаях, вовсе уничтожить их.

Даже самое малое лишение непереносимо для Кулагина, и он сразу находит выход из беды, со всей дерзостью эгоистического «героя». «В начале осени Кулагин два раза покорно вымок под дождем, после третьего раза решил менять жизнь». Эта полная готовность любыми способами «переменить жизнь» ради приобретения жизненного блага — один из точных признаков того «своеобразного человеческого типа», созданного условиями войны и разрухи, о котором мы только что говорили. В Кулагине эта «готовность и способность» еще в зародыше, он еще мальчик, — дай бог, чтобы эта способность погибла в нем. Но посмотрим — что дальше. «Он пришел на советский хутор — бывшее имение купца-коннозаводчика — и попросил работенку: свиньям варить махан или быкам хвосты крутить». Кулагин — парень смелый, остроумный и откровенный, когда ему выгодно. Он действительно способен «быкам хвосты крутить», если за это ему положат хорошие харчи, дадут теплый ночлег и где-нибудь вблизи будет проживать миловидная девчонка.

«Войны Кулагин не боялся… он боялся голода, к нему привыкнуть нельзя». Последнее, — что нельзя привыкнуть к голоду, — верно, но паническая боязнь голода и родственный этой боязни ужас перед всякими трудностями — неверные, вредные свойства человека. Не в том дело, что нам нужен человек-страдалец, а в том, чтобы человек мог выносить неизбежные страдания, не прячась от трудностей в теплую щель самолюбия, — чтобы человек приобрел себе способность преодолевать любые трудности и воспитываться на них. Здесь не пустая мораль личного самосовершенствования, здесь правило воспитания человека, — получится ли из него революционный терпеливый борец или обыватель, вкушающий яства жизни, заготовленные не для него.

«Кулагин не знал, что он будет делать завтра, он ждал весны, весною степь добрая, для молодого бродяги всегда найдутся в степи теплые ометы, сердечные бабы, любопытные мужики». Все найдется, конечно, для умелого мальчугана.

Несколько позже Кулагин добровольно вступает в кавалерийский отряд Красной Армии. «Когда отряд осенью перешел Днепр у Хортицы, шестнадцатилетний Кулагин ходил уже в длиннопятой кавалерийской шинели; шинель скрывала ловко удушенных кур, развешанных вокруг пояса». Добровольное вступление в Красную Армию для Кулагина не событие — это для него очередное приключение, с расчетом на сытную пищу, теплый ночлег и на прочие, более острые удовольствия. Так это у него и получается: «Кулагин отъелся и начал заглядываться на лукавых молодух, таких грудастых, что их кофточки спереди были в заплатах». Литературных вопросов в данном случае у нас нет, потому что, как видно, по изложению автора, здесь тема из литературной области перешла в район интересов «мышиных жеребчиков». Но автор настойчив в своем желании освоить новый район для целей художественной прозы. Через полторы строки после кофточек он пишет: «Однажды на постое у чернобровой Ганьки, Кулагин ночью скрутил в клети шеи петуху и курочке», затем угостил этой птицей Ганьку. «После такого кавалерского обеда Ганька разрумянилась, прилегла на постель и, смеясь, поманила к себе Кулагина…» — «Ганька была высокогруда и криклива».

Второстепенные персонажи рассказа также не способны нас утешить. Тогда обратимся к животным. «Васька был молодой веселый мерин; он хорошо держал тело и любил заигрывать с кобылами, даже иногда вскакивал на них. Весной кобылы били его за обман, но Васька не обижался: лишенный горячих мужских достоинств, он легко относился к жизни и лошадям. Он был ленив и уважал жизнь без седла, чтобы не было на нем никаких обязанностей».

Это был оптимистический мерин. А в своем уважении к «жизни без седла, чтобы не было на нем никаких обязанностей», в своей любви к наслаждению, хотя бы мнимому (в отношении кобыл), он напоминает, извиняемся перед т. Козиным, самого Кулагина. Мерин, в сущности, это вторая проекция образа того же Кулагина.

Рассказ заканчивается сражением с врангелевской конницей. Сражение описано достаточно энергичными и скромными словами. В частности, автор, несомненно знающий не только зоотехнику, но отчасти и военное дело, нигде — в этом боевом эпизоде — не показывает для ошеломления читателя излишка своих знаний. Например, он только один раз употребил выражение «на рысях», тогда как другой автор не преминул бы здесь упомянуть «фронтальный удар», и «охват», и где-нибудь поместил бы еще вдобавок «на-морси».

«После трех тифов, перенесенных на соломе, в бараке», Кулагина приютили для поправки бывший командир его бригады и жена командира (рассказ «В серой гимнастерке»). Откормившись блинами у бывшего комбрига, Кулагин собрался домой и попрощался с добрыми людьми. «Бывший комбриг сказал: — Счастливого пути, Андрюша. Война кончилась, учись, береги революцию, — и уехал на своем боевом иноходце в исполнительный комитет».

Андрей Кулагин тут же, через несколько секунд, попытался по-своему отблагодарить бывшего комбрига за гостеприимство.

«— Едете? — сказала жена командира, крепко пожала руку Кулагину и посмотрела на него так, словно его любила. Потом быстро поцеловала его в губы, вытолкнула из комнаты и закрылась на ключ.

Кулагин начал ломиться в дверь, но жена комбрига сказала за дверью:

— Поздно, Андрюша!»

Так блины комбрига превратились в половую симпатию к его жене.

На пароходе Кулагин встречает друга своего детства Скутова. Скутов едет со своей молодой беременной женой Марфушей. Разговор друзей сразу же приобретает «зоотехнический» характер.

Скутов говорит про жену, что она «неграмотная была, рыбачка, читать ее научил… Но здорова— тебе с ней, Андрюшка, не справиться». Познакомился с ней Скутов будто бы в бане. «Истопили баню. Скутов положил наган на окно, моется и слышит голоса в предбаннике… и входит голая старуха, очень спокойная, даже рукой не закрывается… Дверь опять открывается — и девушка, тоже оголенная и такая прекрасная, зрелая и энергичная телом, что Скутов совсем растерялся, стало ему не до мытья. Старуха кончила быстро, и он остался с Марфушей вдвоем».

Таковы человеческие страсти.

Кулагин приезжает в Баку; он идет в дом своего отца.

«Кулагин вошел в родную подворотню, поднялся по грязной лестнице и постучал в дверь с любопытством, *без особенных чувств».*

Последняя фраза подчеркнута нами. В этой и подобных ей оговорках автора сказывается его талант, потому что такие оговорки доказывают все же некоторое объективное ощущение автором своего героя как человека страстного только в своих удовольствиях, но холодного и чуждого к людям в прочих отношениях, в данном случае к отцу. Оговориться в этом специальном, саморазоблачительном смысле было для автора, очевидно, очень трудно, — здесь действительно нужна сила таланта, потому что Кулагин затушеван для автора симпатиями к нему, и пробиться к истинному пониманию личности Кулагина возможно для автора только через преодоление собственной симпатии, может

быть, через случайное преодоление, то есть через оговорку.

Такие оговорки нам нравятся, они обнажают правду образа, правду, которую иногда не представляет и сам писатель, создавший образ. Если бы таких оговорок в рассказах В. Козина было больше, то, во-первых, они перестали бы восприниматься как оговорки, а во-вторых, мы получили бы произведения, неизмеримо более ясные и достойные в художественном отношении, чем они есть сейчас перед нами. Тогда бы нам менее усердно пришлось исследовать авторский текст, чтобы угадывать, как за видимой прелестью человека обозначается его подлость, не досадуя, что сам автор часто этого не понимает, изображая жизнерадостным тлетворное, заранее опорочивая возможность духовного развития человека, поскольку он фатально скован ярмом своих элементарных сексуальных страстей. Кроме того, здесь есть и другая сторона дела, вероятно, неожиданная для самого Козина. Именно, что, нажимая на чисто физиологическую трактовку образов своих героев, он создает вполне определенные социальные типы нашего времени. И эти социальные типы, вопреки, быть может, намерению автора, являются типами антиобщественными, враждебными новому типу коммунистического человека, которого со столь большим, терпеливым напряжением воспитывает советская действительность.

Нет ничего легче, как низвести человека до уровня, до механики животного, потому что он из него произошел. Нет ничего необходимее, как вывести человека из его низшего состояния, — в этом — все усилия истории, культуры и революции, в этом вся работа писателя, если он инженер, то есть созидатель человеческих душ, а не их разрушитель; причем в наше время всякое низведение человека, всякая профанация его образа облегчает работу тем силам, которые стараются размолоть человечество в империалистической войне, деморализовать и развратить его, ликвидировать все результаты исторической культуры. Эти враждебные силы нуждаются, хотя бы для внешней видимости, в моральном разрешении ударить человека, поэтому они заинтересованы во всяком доказательстве — «художественном» или «научном», — что человек есть «животное ничтожество», легко и во множестве вновь воспроизводимое, либо, что человек есть «машина» (другое название «животного»), либо, что в нем, человеческом существе, вообще «ничего нет особенного», — один какой-то химизм веществ, — и тому подобное. Это все визы на право истребления людей.

Но в искусстве и литературе невозможно решить задачу изображения исторически негодного прекрасным, не обманывая читателя. Тогда художник идет на самообман, то есть он совершает двойной обман — себя и читателя. Это достигается тем, что этически порочное силою искусства превращается в эстетически прекрасное, а прекрасное всегда заслуживает оправдания и даже подражания. Возможно ли это? Вполне и надолго это невозможно, но относительно и временно такие попытки могут удаваться. Никакой истинно большой художник не возьмется решать эту задачу, как ученый не станет заниматься проблемой вечного двигателя, но художник слабый или незрелый может пойти на этот соблазн.

Вот небольшой пример из тех случаев, когда художник поддается такому соблазну — и что из этого получается. В рассказе «Помидоры» знакомый нам Кулагин является на агрономический пункт, чтобы работать там и жить. Ничто не изменилось в Кулагине, хотя он стал уже совсем взрослым человеком.

На агропункте Кулагин моментально замечает сторожиху Марину и ясно видит ее достоинства со своей точки зрения: «У нее было большое легкое тело». Не указано только, какие были груди у Марины, — наверно, тоже солидные.

Вскоре же по прибытии на агропункт Кулагин уже «расстегивал на спине Марины английскую булавку», обратившись к основной своей профессии. Но это нам уже настолько знакомо по прочитанным рассказам В. Козина, что теперь при одном появлении на страницах его рассказов какой-либо девушки или женщины, мало-мальски упитанной или даже худенькой, смело можно приглашать: «Зовите скорее сюда Кулагина!»

Однако любовь к бывалым, хотя и упитанным еще, женщинам не могла вполне утолить и утешить Кулагина. «Он хотел простой девичьей ласки, которую не знал; его беспокоил

избыток силы…» Девушка нашлась: «Она стояла над быстрой водой, закинув руки за голову». Кулагина специально приглашать не нужно было: он уже смотрел на девушку из окна, он уже заметил «округлые локти и яркий рот» этой девушки. «Она стянула до пояса платье, потом сорочку, погладила ладонями грудь, опустилась на колени и стала мыться… Под старой яблоней лежал мерин. Спина у девушки блестела». Двумя последними фразами, — что лежал под яблоней мерин и что у девушки блестела спина, — автор кустарно, как может, пытается простой гигиенический факт мытья девушки превратить в факт эстетический. Но такая «эстетика» лишь увеличивает избыток физиологических сил в Кулагине… Вскоре он сам попал в положение купающегося, а после купанья он даже потанцевал в голом виде и спел песенку. А «под чинарой сидела Елена (та мывшаяся девушка) и улыбалась», она видела веселого, оголенного мужчину, знавшего многое, исключая девушек.

Взволнованный Кулагин «в тот день… один разрыхлил междурядья на всей площади, занятой помидорами, и вечером наколол столько дров», что его шеф удивился. Этот огромный избыток сил, превращенный в работу, явно произошел из животной симпатии Кулагина к Елене. Подсчитав количество работы, совершенной Кулагиным, можно было бы вывести результат, что любовь Кулагина к девушке произвела дополнительную мощность во столько-то киловатт-часов. Этот избыток сил, не успевающих израсходоваться по прямому назначению — в любовном наслаждении, и поэтому затрачиваемых косвенным путем — в труде, невольно образует некое доброе, во всяком случае, полезное, начало в натуре Кулагина. Благодаря этому доброму началу Кулагин работает на агропункте, и даже очень хорошо работает; он приводит в порядок запущенное хозяйство, организует трудовую дисциплину и вообще налаживает нормальную деятельность советского предприятия, как быть должно.

Такая деятельность Кулагина, соединенная с его духовным развитием, сама по себе могла бы быть темой для рассказа, но автор этот материал использовал лишь как подсобную обстановку, как «вспомогательное оборудование» для другой темы — для изображения сексуальной натуры Кулагина. Автор прошел мимо действительно серьезной темы, отдав предпочтение своему заблуждению, что половое влечение единственное и главное основание человеческого характера и важнейшая директива нашего поведения.

Источник происхождения этического, общественно-полезного качества в натуре Кулагина совершенно очевиден: этика Кулагина объясняется избытком его органических сил, а эти избыточные силы производятся, возбуждаются в нем двумя внешними причинами — главным образом, девушкой Еленой и, в меньшей степени, женщиной Мариной. Если бы Елена и Марина исчезли из района агропункта, то Кулагин тоже едва ли бы задержался там надолго, он ушел бы немедленно.

Ясно, что такая механическая грубо животная этика не может служить непосредственным материалом для создания глубокого человеческого характера — не обязательно благородного или возвышенного, но даже отрицательного или злодейского (таких, к примеру, как Фальстаф, Яго, Иудушка Головлев и других — эти характеры основаны отнюдь не на одном элементарном свойстве: сладострастии, предательстве, скупости и т. п.). Этика Кулагина не отличается от нравственности жеребца; поэтому, чтобы все-таки такая этика была терпима для других, а из Кулагина получился человечески^ образ, и притом привлекательный, его этику автор пытается превратить в эстетику. Для этого Кулагин снабжается некоторым самосознанием своей нетерпеливой животности, что уже само по себе смягчает, очеловечивает его образ, подобно искреннему признанию виновности. Правда, такое самосознание Кулагиным своей особенности называется цинизмом, но цинизм — это уже есть этическая категория, это форма этики подлого, либо крайне равнодушного, либо усталого, либо опустошенного и разложившегося человека; изредка, впрочем, цинизм бывает лишь утонченной изысканностью вконец обалдевших от пресыщенности своей эгоистической жизнью людей.

Для той же цели эстетизирования половой механики рассказа в произведение вводится

девушка с «голубым» характером — Елена, ушедшая девственной за пределы рассказа, несмотря на атаки Кулагина.

«Леля, — сказал (Елене) Кулагин, — не могу я все время ходить вокруг вас на носках, как в пороховом складе! Вы веселая, строгая. Я давно о такой думаю, четыре года. Ну, люблю… Я хочу вас обнимать, а не яблони, черт их возьми! Вы умная, а простого не понимаете. К вам нельзя и прикоснуться…

— Прикасаться совсем не нужно. Любите так», — говорит Елена совершенно недоступную для Кулагина вещь.

В конце свидания Елена приказывает Кулагину: «— Не смейте больше приходить». «— Пожалуйста», — соглашается Кулагин. Что ему: он Марину к себе позовет, у него есть резервы утешения.

В ночь перед уходом с агропункта Кулагин «любил только Марину. Она была взволнованной, необычайной», и, прощаясь, поблагодарила Кулагина за ласку. «—Ну, прощай! — ответил Кулагин». «Вскоре затем Кулагин вышел в сад, погладил мерина и поцеловал его между глаз. — Прощай!»

Вот краткое изложение того, как избыток телесных сил Кулагина можно обратить в эстетическое явление. Вероятно, это трудное дело, потому что эстетика в рассказе нигде не теряет запаха избыточной плоти, а сам избыток этот не приобретает, посредством искусства автора, свойства прекрасного.

В рассказе «Вдвоем» действуют главным образом трое: Метелин, его жена Люба и Наташа Петриченко, чужая жена. Метелин — тот же Кулагин, в точности; автор переменил ему фамилию лишь из желания избежать однообразия в звуках.

Действие рассказа происходит в одной из советских среднеазиатских республик; в рассказе есть «бледная пустыня», город Энабад и прочие ориентиры местности. Метелин-Кулагин теперь ответработник, но странное ощущение остается от этого ответработника, от его быта и частного поведения; он мог бы быть английским колониальным чиновником в Индии, настолько гнетуще действуют на читателя сытая жизнь, мелкие интересы и сексуальная спертость воздуха рассказа.

Оставив свою жену в постели («Жадный, глупый», — подумала она о муже), Метелин увидел на улице Наталью Петриченко и «с удовольствием посмотрел на голые, сильные ноги Наташи». Немного далее определяется ее тело: «У Наташи Петриченко было сильное белое тело». У Марины тоже было подобное тело, таким образом, и Наташа суть лишь Марина: однообразие темы Козина привело его к однообразию, неразличимости друг от друга типов изображаемых им людей, то есть к художественной убогости. Это так и быть должно, и В. Козин как художник не будет иметь дальнейшей судьбы, если он не оставит избранную им «половую площадку» для действия и характеристики своих героев.

Как обычно, Метелин сходится с Наташей; но жену свою он тоже продолжает любить с неослабной энергией, так что человек устроился обильно. Вскоре, однако, Метелин обнаруживает, что «любовь втроем» мешает деловой спокойной жизни, к тому же его Люба, жена, — более аккуратная, более домовитая женщина, чем Наташа.

Изредка у Метелина появляются мысли о будущей жизни. Он все же не всегда занят одними белыми туловищами женщин. Например, перед скорым свиданием с Наташей, он «сочно поцеловал жену в губы, сытно поужинал и лег в постель… Засыпая, он сказал ей:

— При коммунизме семьи не будет».

Понятно, что эти мысли Метелина о коммунизме — мысли пошляка, вкладывающего в представление о будущем исключительно «постельный» смысл.

Интересно одно публицистическое высказывание В. Козина («Единство слова и чувства», «Литературная газета» № 63), доказывающее, что автор не понимает современной действительности и назначения литературного искусства. В. Козин пишет в своей статье по поводу стихов С. Маркова: они (стихи) «созданы чувством необходимости одного человека и будут жить до тех пор, пока будут нужны хотя бы одному человеку». Истинное искусство создается чувством необходимости — здесь правда близка. Но если произведение искусства

остается искусством и в том случае, когда оно служит всего одному человеку, — то здесь ложь. Искусство не наслажденческая, единоличная самоцель — оно противоположно этому масштабу и не измеряется им.

«Разве, — пишет далее В. Козин, — людям наших возможностей не нужна поэзия, более *откровенная и обширная!..»*

Литературная практика самого т. Козина показывает, что он откровенность понимает слишком узко — в смысле обнажения тела и элементарных страстей человека. Что же касается требования более «обширной» поэзии, то это верно, хотя и неясно: как же быть тогда с той поэзией, которая удовлетворяет всего одного человека, может — лишь самого автора?

Это, может быть, беглая небрежность мысли, так сказать. Не все же и здесь мы рекомендуем автору больше затрачивать размышления на свои слова.

В формальном отношении рассказы В. Козина являются подражательным подобием произведений Эрнеста Хемингуэя: та же лаконичность стиля и острая энергия диалогов. Но что у Хемингуэя и у некоторых других западных авторов было новостью, принятой вначале за глубину и оригинальность дарования, то у Козина, в силу подражательности, стало пустотелым мастерством. Доказательство этому утверждению можно найти почти в каждом рассказе Козина.

Приведем один диалог из рассказа «Вдвоем», в точности повторяющий прием Хемингуэя, с тою разницей, что Хемингуэй все-таки употребляет слова для более значительной темы, чем «любовь втроем».

«Через несколько минут она подошла к постели одетая и тронула Метелина за плечо.

— Одевайся, я не буду на тебя смотреть… Одевайтесь и уходите.

— Наташа, за что?

— Так.

— Как хочешь.

— Больше не смейте ко мне приходить!

— Хорошо.

— Нет, не уходи! Не уходи, не уходи!

— Ты мне веришь, Наташа?

— Не уходи.

— Я не уйду от тебя.

— Ты мой!

— Проклятая жизнь!»

Можно найти соответствующие места у Хемингуэя хотя бы в романе «Иметь и не иметь».

Но там, где Козин не подражает ни Хемингуэю, ни кому-либо другому, там он бывает оригинальным, но его оригинальность, как мы могли убедиться из многих приведенных цитат, хуже подражания.

«В родных долинах» П. Кучияка

Павлу Кучияку, современному ойротскому советскому писателю, сейчас сорок лет с небольшим. В свое время он учился в Коммунистическом университете трудящихся Востока и по окончании его уехал работать на родину — на Алтай.

Дед Павла Кучияка был знаменитый народный певец-сказитель Шонкор Шу-неков (дословно означающее — Пламенный Сокол). Этот старый народный поэт говорил сказы по многу ночей (по семь и более), и слушатели его не теряли интереса к словам поэта и не покидали его, пока он не заканчивал своего рассказа.

Среди слушателей Шонкора Шунекова находился и его внук, мальчик Павел Кучияк, которому суждено было стать в будущем первым алтайским поэтом, прозаиком и драматургом, — первым не в том смысле, что внук превзошел деда (об этом мы не беремся

судить), а в том, что Павел Кучияк стал *пишущим* писателем, тогда как его предки — и дед, и бабушка Баргаа (тоже сказительница), и более ранние певцы — были *изустно* творящими поэтами, единственными книгами которых были их собственная память и память их слушателей. Это обстоятельство — необходимость хранить, содержать все свое собственное и унаследованное творчество в памяти поэта и в памяти слушающего народа — отчасти помогало воспитанию точной памяти, но, с другой стороны — такой способ сбережения поэтических произведений не гарантировал от искажения их в, памяти потомков или даже полной и невозвратимой утраты их, окончательного забвения. Немало, вероятно, погибло шедевров народного творчества в рассеянной памяти поколений.

Внимательный внук Пламенного Сокола начал впоследствии записывать сказки своего деда и опубликовывать их. Этим самым Павел Кучияк совершил культурное дело неоценимой важности — он закрепил на бумаге поэтическое творчество целого алтайского народа, дотоле малоизвестное, устное, непрочно и неточно хранимое, и приобщил это творчество к творчеству других советских народов, умножив их духовное богатство.

Но дед Павла Кучияка, передав внуку из своих уст великое наследство, дополнительно и безрасчетно сделал и другое доброе дело: он воспитал во внуке будущего поэта, воодушевил в нем способность к самостоятельному литературному творчеству, и не только литературному — Павел Кучияк также и певец и актер, он крупный работник культуры Ойротии.

Мы здесь не ставим себе задачей — дать очерк о всей культурной деятельности Павла Кучияка как зачинателе алтайской письменной литературы: поэзии, прозы и драматургии. Мы здесь ограничиваем свою задачу суждением о последней книге Павла Кучияка — «В родных долинах».

Книга открывается ойротской легендой «Зажглась золотая заря». Эта легенда уже была в свое время напечатана в книге «Творчество народов СССР», изданной «Правдой». В нашем журнале, в частности, это произведение уже подвергалось обсуждению, мы уже отмечали его высокое идейно-художественное значение. Из других поэтических произведений, помещенных в рассматриваемой нами книге, наиболее значительны в художественном отношении две поэмы — «Арбачи» и «Смерть Янар».

Арбачи — девушка, дочь бедных родителей; судьба ее предназначила к рабству и гибели, и гибель ее уже почти готова была свершиться, но русский рабочий класс переменил судьбу алтайской женщины.

Девушку Арбачи сватают за шестилетнего сына бая. Родители Арбачи вынуждены пойти на эту сделку с баем, потому что им трудно было вскормить свою дочь. А бай —

Он так рассуждает, —
Будет работать бесплатно она,
А сын возмужает, пусть сам решает,
Какая нужна ему будет жена.

Все просто и хозяйски расчетливо, но губительно для жизни Арбачи:

Навсегда распростись со свободой девичьей,
Не видать тебе радостной светлой судьбы. —
Тварь несчастная! Падаль! — Кричит тебе грубо
Пьяный свекор, заплывший Дябы.
— Ты в аил наш явилась без шапки и шубы,
Ты должна мне по гроб благодарной быть,
Заседлай мне коня вороного скорее!..
Как змея, тебя жалит седая свекровь:
— Что ты вовремя чай никогда не согреешь?
Ну-ка, глину меси да толкан приготовь!

Одним словом делай сразу три дела, как в одной русской сказке кузнец приказывал своему подручному: «Дуй, бей, воды, песку, углей!» И жизнь Арбачи пошла на убыль, к могиле:

…От очажного дыма и сажи
Потускнели твои золотые глаза.
Ты кому про обиды и горе расскажешь?
Синяки свои сможешь кому показать?

На работе тяжелой растрачены силы, Юность, радость, веселость сгорели дотла. Ты собакой побитой к родному аилу Со слезами из байских владений пришла. Только дома судьба твоя будет похуже. Плачет мать…

И мать говорит дочери необыкновенные — по крайнему человеческому отчаянию — слова:

Пучка там засыхает,
Где выросла.
Девушка там живет до конца,
Куда выдана.
Дерево там сгнивает,
Где выросло.
Девушка там умирает,
Куда выдана.

Арбачи внешне находится в другом положении, чем, скажем, ее русская сестра Татьяна Ларина, — в гораздо более худшем, — и все же слова матери Арбачи имеют родственное значение со словами: «Но я другому отдана, я буду век ему верна».

Но время — за человека:

Много лет отцвело, много зим отплыло.
Грянул громом восстанья
Семнадцатый год, И когда —
Прошли, отшумели военные годы…
В Улалу едут люди из разных мест.
Там съезд победителей, съезд свободных
Беднейших алтайцев съезд…
Туда, через буйные реки,
Через горы, леса, ключи,
В лучшей шапке, в лучшем чегедеке,
Как на праздник, приехала Арбачи.

В поэме «Смерть Янар» изображается жизнь и гибель байской батрачки Янар в далеком прошлом.

Вот Янар — после долгого дня, наполненного жестоким трудом, — ложится спать:

Под голову, вместо подушки, себе
Древесной коры подложила она.

И она видит сновидение:

Ей снятся подруги и игры их…

Ей снится — играет она сама,
Как птичка, порхает среди подруг,
Умершие снятся отец и мать,
А бай и стадо забылись вдруг.

Бай делает попытку изнасиловать Янар, но девушка спасается от хозяина бегством на берег озера Тюрген-Суу.

Укрылася тут сиротинка Янар,
От плетки хозяина злого уйдя.
Печальную песню запела она…

И в этой песне странным, но естественным образом соединилась окружающая опечаленная природа с печальным сердцем девушки-батрачки.

Бесхитростно-нежных цветов поля,
Цветов прозрачных, словно стекло,
Всегда молчаливая скала,
Поросший березами горный склон —
Все так же печальны, как я, как я…
Из сердца больного не вычерпать яд.
Из сердца больного не вычерпать яд,
Как звезд на небе не сосчитать!
Когда же, когда ж, наконец, для нас
Солнце счастья взойдет?

Янар не дождалась времени своего и всеобщего счастья. Бай и его слуги пытаются окружить и захватить Янар, но она решает свою судьбу иначе — кончает жизнь самоубийством.

— Нет, ни за что я не дамся им!
Лови меня, озеро Тюрген-Суу!
И воды, мгновенный прыжок отразив,
Пред ней распахнули пучину свою.

Мы догадываемся, что переводчик поэмы «Смерть Янар» далеко не достиг в русском тексте той художественной силы поэмы, которую она имеет на ойротском языке, но большому поэту всегда трудно найти себе переводчика одинакового с собой поэтического таланта и одинакового проникновения в действительность.

Пьеса «Чейнеш» написана прозой. В ней излагается история взаимной любви дочери бедняка Чейнеш к батраку Кара. Все силы старого мира действуют против этой обычной, естественной человеческой любви, против того, чтобы руки влюбленных соединились. Однако Октябрьская революция, решая основную задачу переустройства человеческого общества, решила и эту частную задачу — свободу любить людям друг друга по влечению.

В пьесе недостаточно хорошо, недостаточно резко и индивидуально написаны характеры действующих лиц. Возможно, что в этом сказались потери при переводе с одного языка на другой, — это доказывается, в частности, некоторым однообразием диалога. Относительно лучше изображены бедняки и батраки. Например, Содон, отец Чейнеш, отвечает своей жене Баланке таким образом. Жена говорит Содону: «Рассказывали, что Кара-Корум (контрреволюционная организация. — *А. П.)* всем счастье даст…» Содон: «Умереть — вот наше счастье!» — Одной этой репликой автор дает резкую, отчетливую характеристику старому бедняку Содону. В этой фразе — и отрицание Кара-Корума, то есть

понимание истинной сути враждебной силы, и непонимание своего прогрессивного значения как бедняка-крестьянина, счастье которого, по мнению Содона, заключается лишь в смерти: так велика еще драма отсталого, темного, забитого человека, пробуждаемого революцией.

Наиболее значительное прозаическое произведение в сборнике — это повесть «Аза-Ялан». Не беремся говорить наверное, поскольку нам известно из алтайской литературы лишь то, что переведено на русский язык, но нам кажется, что эта повесть представляет из себя алтайскую «Поднятую целину». Мы не сравниваем Шолохова с Кучияком как писателей, мы только указываем на родственность темы обоих произведений, разработанных с разной литературной силой, изображающих процесс коллективизации в совершенно различной конкретной обстановке.

У богатого бая-скотовода Кудай-Бергена живет в батраках Керек-Йок. Десятки лет Керек-Йок был покорен и усерден в труде на бая, но сознание и сердце его оставались темными; даже любовь к женщине ни разу в жизни не тронула чувство раба. Восемнадцать лет прожил Керек-Йок со своей женой, «и ни разу сердце Керек-Йока не загоралось большим чувством любви к этой женщине. Разлука никогда не вызывала у Керек-Йока тоски по жене. Не очень он тосковал о ней и на Терехте, когда больше года жил там один с табунами Кудай-Бергена».

Надо быть большим писателем-реалистом, чтобы столь глубоко проникнуть в душу человека-раба, у которого ограблена не только его рабочая сила, но расхищены или умерщвлены основные, органические человеческие свойства, присущие даже животным.

Но огромный, долгий житейский опыт труженика-раба беспрерывно все же накапливался в Керек-Йоке; некий тонкий, но закономерный и неизбежный диалектический процесс совершался в его сознании; и этот «темный» материал опыта мог, при известных обстоятельствах, превратиться в движение ясной мысли. Эти благотворные обстоятельства явились для Керек-Йока в виде Октябрьской революции, — и вот каким образом.

Кудай-Берген, скрываясь в Монголию, поручил Керек-Йоку хранить его табуны. Керек-Йок согласился. И однажды, охраняя байский табун, он начал стрелять из винтовки по людям, сам еще не зная, кто они такие. Эти люди оказались красными партизанами. Керек-Йок успел даже ранить одного из них. Но партизаны ему все простили, потому что перед ними был их товарищ по классу, а это родство ближе кровного братства. Керек-Йок был потрясен — в нем тронулись в движение разум и чувство, он начал превращаться в человека, в товарища обездоленных людей.

Далее Керек-Йок пробует организовать животноводческое товарищество. Трудно приходится на первых порах безграмотному Керек-Йоку, бывшему байскому батраку, — трудно не только от явных врагов, но трудно и от той скрытой враждебной силы, воспитанной веками рабства и невежества, которая живет иногда в сердце друга — батрака или бедняка.

Керек-Йок поставил на собрании вопрос о переделе плодородной долины Аза-Ялан. Этой долиной пользовался ранее Кудай-Берген, умерший в Монголии, а теперь по-прежнему пользуется его вдова Кудея, вернувшаяся из Монголии.

За передел долинной земли собрание голосовало единогласно, и против — тоже, единогласно. В конце концов, на передел решилось только двадцать человек, а большинство было против, и эти противники передела собрались вокруг Чалмы, а Чалма был батраком Кудай-Бергена, таким же, как и Керек-Йок! — Вот в чем истинная трудность! Керек-Йоку пришлось пробиваться через темное сердце своих товарищей, которые должны бы быть ему первыми помощниками, как через сердце врагов.

Маленькая артель, созданная все же Керек-Йоком, начинает свою деятельность. Артель получает в пользование племенного быка, но этого быка губит жестокая рука — он найден удавленным. У крестьян падает вера в свою артель — они начинают выписываться из артели. «Они приходили по одному к Керек-Йоку, *не глядя ему в глаза,* просили: — Вычеркните меня из списка. — Из двадцати семи хозяйств в товариществе осталось только шесть».

Фраза — «не глядя ему в глаза» — многое обозначает. Она хорошо характеризует

людей, смутно понимающих, что они делают плохое дело, уходя из артели, — и эти люди возвратятся.

После оказалось, что по наущению Кудеи и ее сына, Рыса, быка удавил Чалма, бывший батрак.

Кудею и ее сына выслали. Но некий Айдаров, заведующий районным земельным отделом, продолжал еще некоторое время вредить колхозному делу Керек-Йока. «Керек-Йок расстроился, но колхозного дела все же не приостановил. Перестроили и переданный колхозу дом Кудеи и предназначили его под школу… Колхозники купили в одном из отдельных урочищ избу, перевезли ее в Аза-Ялан и устроили в ней контору. Отремонтировали и расширили амбары. Дело шло».

Колхозное дело действительно быстро пошло в гору, это мы знаем. Но в повести нельзя описывать хозяйственные успехи колхоза столь бегло и поверхностно, как пишет здесь тов. Кучияк. «Дело шло» не изображает дела, не дает хода событий в натуре. Колхозники, пишет автор, «купили», «устроили» «отремонтировали», «расширили» и т. д. Надо показать (не арифметически, а художественно) — на какие средства, за чей счет и каким образом идет расширение и обогащение колхоза. Мы знаем, как это происходит в действительности — все советские люди знают, — но мы хотели бы еще раз узнать это из повести тов. Кучияка.

Из женских персонажей повести наиболее интересна Эзе, но образ ее, к сожалению, нарисован слабо. А ведь это одна из первых, или самая первая, из алтайских женщин — колхозных героических активисток. Но малоубедительно изображать геройский, по существу, поступок Эзе таким способом: «Эзе первой из всех алтаек Йолду и Марчале сняла унижающий достоинство женщин чеседек, была первой, кто решился мыться в построенной в „Дяны-Дел“ бане». А почему же именно Эзе была первой: в чем ее отличие от других женщин и особое, высокое человеческое качество?

Указанные недостатки книги «В родных долинах» не уничтожают достоинства всей книги, но они все же уменьшают художественное достоинство работы первого по времени алтайского писателя.

Размышления о Маяковском

Он предвидел нас, пишущих в его память:

Через столько-то, столько-то лет
— словом, не выживу —
с голода сдохну ль,
стану ль под пистолет —
меня,
сегодняшнего рыжего,
профессора разучат до последних иот,
как,
когда,
где явлен.
Будет
с кафедры лобастый идиот
что-то молоть о богодьяволе.
Склонится толпа,
лебезяща,
суетна.
Даже не узнаете —
я не я:
облысевшую голову разрисует она
в рога или в сияния.

Каждая курсистка,
прежде чем лечь,
она
не забудет над стихами моими замлеть.

Следовательно, человеку, размышляющему теперь о Маяковском, представляется самому определить — кто он такой: «профессор» ли, «лобастый идиот», представитель суетной толпы или просто девушка-курсистка. Но поэт скучал не о профессорах и не об идиотах; он хотел все богатства, все великолепие своей души и самое свое бессмертие отдать «за одно только слово ласковое, человечье». Поэт нуждался в человеке, в истинном человеке, способном понять миссию поэта и его достоинство, утвержденное на внутреннем ощущении собственного гения. «Одно только слово ласковое, человечье» — не было бы принято поэтом, если бы это слово было произнесено лишь как утешение, как снисхождение к несчастному бедняку: это слово должно быть осмыслено полным пониманием значения и духа поэта, оно не должно быть обесценено ничтожеством жалости или воплем беспомощного сочувствия.

Теперь это уже все отошло. Поэт как живая личность не нуждается более в ласковом человеческом слове, о котором он просил, когда он преодолевал страдания новатора. Поэт скончался. Но мы, его читатели, постоянно нуждаемся в расширении понимания оставленного поэтом художественного сокровища. Единственная слава, единственная истинная честь для всякого большого художника заключается в том, чтобы завещанное им слово не убывало, не утрачивалось в своей глубине и ценности, а возрастало, умноженное на понимание миллионов читателей, — чтобы слово поэта обогащало моральный и практический жизненный опыт людей. Великий художник требует, чтобы его завоевывали или по крайней мере осваивали. Превратить его поэтическую работу в реальное благо для себя — это наше дело, мы сами должны затратить усилия, чтобы труд, завещанный и подаренный нам поэтом, обратился внутри нас в благородную силу, обогащающую нашу натуру, в силу, уводящую нас из захолустья эгоизма и ограниченности в пространство великого мира.

Итак, мы озабочены здесь единственной задачей — расширением и углублением своего понимания Маяковского. Эта задача содержит в себе одновременно и доверчивость к поэту, и утилитарную сторону дела. Маяковскому, вероятно, более всего понравилась бы именно утилитарная сторона дела, потому что в его утилитарности и заключается наивысшая поэтическая сила: в пользе и успехе революции поэзия обретает свою цель.

Но наша, читательская, задача гораздо скромнее: мы хотим углубленным пониманием поэзии Маяковского увеличить достояние своего чувства и сознания, то есть обогатиться за счет поэта, стать людьми в более высоком и лучшем смысле, чем мы есть.

Сам поэт производил поэзию не из одного своего чистого духа, но главным образом из революционной действительности, — именно эта действительность научила его понимать революцию как музу всех муз, а реальную, ощутимую, даже «грубую» пользу революции — как высшую нравственность, как прекрасное.

Такому отношению к своему поэтическому делу Маяковский учился у Ленина: в деятельности учителя человечества поэт видел подтверждение правильности своей поэтической практики.

Вот доказательство, — в поэме «Владимир Ильич Ленин» поэт говорит:

…чернорабочий,
ежедневный подвиг
на плечи себе
взвалил Ильич.
Он вместе

учит в кузничной пасти,
как быть,
чтоб зарплата
взросла пятаком.
Что делать,
если
дерется мастер.
Как быть,
чтоб хозяин
поил кипятком.

Нам всем известна эта великая «чернорабочая» деятельность Ленина. И поэт, в точности следуя Ленину в своей области, рисует и пишет окна РОСТА, заботится о кипяченой воде, рекомендует беречь деньги в сберкассе, — он ведет огромную «чернорабочую», прозаическую работу в поэзии, возвышая до уровня искусства ежедневные заботы и занятия людей, потому что эти люди теперь не обыватели или не должны быть обывателями, — от их действий, от их поведения зависит судьба и конечный успех коммунизма.

Поэт пишет большое стихотворение «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру», тема которого заключается в доказательстве «правильности нашей советской власти», потому что рабочий человек получил хорошую квартиру с душем и ванной. До Маяковского такая тема, понимаемая серьезно, выраженная полным поэтическим голосом, была невозможна в поэзии, вернее — недоступна поэтам.

Еще в ранних своих стихах Маяковский приближался к подобным темам, стараясь добыть поэзию для городского рабочего люда из того обиходного материала, который ежедневно окружает городских людей. Маяковский отлично понимал, что поэзия Северянина и Бальмонта для большинства населения недоступна и не нужна, — она непитательна для них. Тогда поэт сам начал создавать новую поэзию, доступную и необходимую для нового жителя земли — рабочего, горожанина, служащего. Без поэзии человек жить не может, но если нет поэзии в бумажных книгах, то Маяковский рекомендует: «Читайте железные книги» (то есть вывески: см. стихотворение «Вывескам»). Чтение вывесок, объявлений, надписей на таре для спичек и тому подобных произведений, конечно, не напитает голодного духом человека— это лишь суррогат поэзии, почти безответная страсть читателя. И Маяковский сумрачно заканчивает свое стихотворение «Вывескам»:

Когда же, хмур и плачевен,
загасит фонарные знаки,
влюбляйтесь под небом хврчевен
в фаянсовых чайников маки!

Не уверены, но нам кажется, что это иронический совет. Беден, ограблен и материально и духовно тот человек, который сидит одиноко в харчевне и вынужден, за отсутствием другого применения своего сердца, влюбляться в маки, изображенные на фаянсовых чайниках.

В другом стихотворении — оригинальном и глубоком, если вчитаться и вдуматься в него, — поэт ведет речь от первого лица, от самого себя (стихотворение «А вы могли бы?»):

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы

прочел я зовы новых губ.

Всякий человек желает увидеть настоящий океан, желает, чтобы его звали любимые уста, и прочее, но необходимо, чтобы это происходило в действительности. И только в великой тоске, будучи лишенным не только океана и любимых уст, но и других, более необходимых вещей, можно заменить океан — для себя и читателей — видом дрожащего студня, а на чешуе жестяной рыбы прочесть «зовы новых губ» (может быть, здесь поэт имел в виду и не женские губы, но тогда дело обстоит еще печальнее: губы зовущих людей, разгаданные в жести, подчеркивают одиночество персонажа стихотворения). И поэт возмещает отсутствие реальной возможности видеть мир океана своим воображением. При этом воображение поэта столь мощно, что он приобретает способность видеть сам и показывать читателям океан и зовущие губы посредством самых «неподходящих» предметов — студня и жести.

А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб? —

заканчивает поэт стихотворение. Он вынужден был сыграть этот ноктюрн на том инструменте, который был у него «под руками», хотя бы на водосточной трубе, — и он сумел сыграть его. Для плохого музыканта нужно много условий, чтобы он создал произведение; большой же музыкант при нужде сыграет пальцами на полене, и все же его мелодия может быть расслышана и понята.

Последние два стихотворения, которые мы упомянули, относятся к 1913 году.

В том же году Маяковский пишет «Несколько слов обо мне самом», где восклицает:

Я одинок, как последний глаз
у идущего к слепым человека!

В этом сознании себя «последним глазом» у человека столько же отчаяния, сколько и гордости. Еще неотчетливо, но поэт уже чувствует себя вестником последних, изуродованных обществом, погибающих людей; поэт еще не знает, что он будет необходим не только для людей погибающих, но и для побеждающих и победивших.

Все эти, провалившиеся носами, знают:
я — ваш поэт.

Как трактир, мне страшен ваш страшный суд!
Меня одного сквозь горящие здания
проститутки, как святыню, на руках понесут
и покажут богу в свое оправдание.

Лучше быть, конечно, с этими, чем с такими, например, «загадочными» фигурами:

Вижу,
вправо немножко,
неведомое ни на суше, ни в пучинах вод,
старательно работает над телячьей ножкой
загадочнейшее существо.
…Нет людей.
Понимаете

крик тысячедневных мук?
Душа не хочет немая идти,
а сказать кому?

Нет людей — вот в чем страдание поэта, вот в чем его отчаяние. Обыгрывание этого страдания и могло бы стать основной «темой с вариациями» для деятельности поэта обычной талантливости. Но у поэта гениального страдание переходит в энергию ненависти к причине страдания, в месть сеятелям отчаяния, в движение жизни, которое всегда приводит к надежде и освобождению от страдания.

Этот путь — сквозь страдание, а не в обход его — тяжел, но другой путь пока неизвестен, и легкого пути поэт-подвижник не ищет.

Правильно!
Каждого,
кто
об отдыхе взмолится,
оплюй в его весеннем дне!
Армии подвижников, обреченным добровольцам
от человека пощады нет!

Севы мести в тысячу крат жни!
В каждое ухо ввой:
вся земля —
каторжник
с наполовину выбритой солнцем головой!

Око за око!

Но велико ощущение в поэте прирожденной и завоеванной истины собственной жизни, и эта его жизнь, его сила, несмотря ни на что, не может не победить. С краткостью, непосредственностью и энергией великой души он говорит:

Убьете,
похороните —
выроюсь!

Правильно. Только тот и достоин жизни, кто способен выходить живым даже из могилы.

Если перед лицом поэта «нет людей» в 1913–1915 годах, то это не значит, что их вообще нет, а главное, что их никогда и не будет. Лишь крайний обыватель или то «загадочнейшее существо», работающее над телячьей ножкой, думает, что его состояние вечно.

Поэт думает иначе:

Грядущие люди!
Кто вы?
Вот — я,
весь
боль и ушиб.
Вам завещаю я сад фруктовый
моей великой души!

Завещание поэт составил по адресу, его наследство принято, и теперь оно используется советским читающим народом со все более нарастающей пользой для себя. Поэт вообще завещал всего себя и оставил свою поэзию по хорошему, ясному адресу. Он совершенно точно предвидел свое большое значение в будущем времени и с магической силой предсказал события — революцию семнадцатого года (ошибившись на год от естественного нетерпения, поэтому это не ошибка, ошибкой было бы опоздание), затем, что он умрет от своей руки, что в его честь будут переименованы улицы, что поэты имярек (в то время еще неясные для многих по своей поэтической ценности) суть ничтожества, и многое другое, большое и малое, предрек Маяковский, и его предвидения сбылись.

В чем тут магия? Магия заключалась в самой природе таланта Маяковского, в новаторской особенности его, равной гениальности, и в том (это самое существенное), что своеобразный, особенный талант поэта соответствовал своеобразию зарождавшегося нового мира. Если бы дело обстояло иначе, то есть если бы талант поэта, сколь он ни был оригинален, не имел родственного отношения к современным людям — к лучшим и наиболее чутким из них, то поэт остался бы беззвучным для наших душ. Главное здесь — родственность новой действительности поэту-новатору, родственность, близкая к совпадению этих явлений. Но этого еще мало — одной родственности поэта в отношении к современной ему действительности; в этом нет еще ни особого таланта, ни тем более подвига. Нужно, чтобы поэт несколько опережал свое время, увлекал вперед своих современников, был бойцом, «солдатом в шеренге миллиардной», но на полшага выступающим вперед и увлекающим всех, — в этом именно состоит дар великого поэта и способность предвидения им событий; он предвидит, потому что сам совершает желаемое будущее, и совершает его успешно, потому что идет вровень с решающей передовой шеренгой человечества. Понятно, что мы здесь говорим о таких предвидениях Маяковского, как революция, как последующий успех строительства, социализма и коммунизма.

Магия поэтического творчества Маяковского, излагающего темы революции, заключается в том, что голос поэта, владеющего истиной исторического развития, автоматически умножается на голос, сознание и силу масс — и получается вдохновляющий, гигантский эффект поэзии, что можно сравнить с магией, но что, однако, вполне рационально объяснимо.

Из больших произведений Маяковского в полный голос нашего социалистического века написаны «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» и десятки других, меньших по объему поэтических шедевров. Эти произведения, по нашему мнению, требуют не обычного чтения, но изучения, подобно тому как для того, чтобы понимать и чувствовать природу, недостаточно ее видеть, необходимо знать науку о ней, например физику, — лишь тогда мы приблизимся к истинному представлению о природе. Понятное сразу и для всех — в поэзии или в явлениях природы — не всегда означает, что это общепонятное, «простое» — самое лучшее и самое истинное. «Солнце всходит и заходит» — очень просто, красиво и видимо для всех, однако оказывается, что в действительности солнце не всходит и не заходит. Скажем, теоретическая физика очень сложная наука, в ней есть вещи, которые противоречат нашим шаблонным понятиям, рожденным из грубой работы наших чувственных наблюдений, однако же именно посредством физики или другой науки мы узнаем более правдивое, более точное устройство природы, а не посредством одной своей ладони, работающей на ощупь.

Маяковский — прогрессивное явление в мировой поэзии, то есть Маяковский — поэт, установивший новую форму поэзии и определивший новый дух ее. Именно поэтому он требует вначале усилия для понимания. Наше читательское сознание обладает инерцией, и, чтобы преодолеть эту инерцию, необходимо усилие. Если мы привыкли сразу усваивать Пушкина, Гоголя, Щедрина и других, то это не значит, что они вообще всегда были «понятны», это значит, что работа, преодоление инерции шаблонного, традиционного сознания, была совершена задолго до нас. Пушкин тоже не всем вначале был понятен, многие современники Пушкина предпочитали ему Хераскова и Сумарокова.

Чтение классика-новатора — всегда сначала работа, а потом уже радость и польза. Конная тяга понятней паровозной, но паровозная интересней и выгодней.

Прогрессивность Маяковского как поэта в первопричине объясняется появлением такого прогрессивного класса, как русский рабочий класс. Но это слишком общее объяснение. Мы возьмем более узко. Если точно, вдумчиво и непредвзято читать стихи Маяковского, то мы заметим, что их своеобразная, непохожая на прежнюю поэзию форма не мешает нам, — наоборот, эта форма лучше следует за ритмом нашей собственной внутренней жизни, она соответствует ей естественней, чем симметричная форма, скажем, ямба. Маяковский отвечает закону нашего, выразимся так, пульсирующего кровообращения и сложному движению сознания точнее, чем его предшественники. Видимо, и наше сознание и наше чувство работают не по простой гармонической кривой, вроде синусоиды, а более живо, более «неправильно», в более сложном ритме. Маяковский открыл это, возможно, интуитивно, но все равно он открыл истину, и его борьба за новый ритм поэзии имела гораздо более глубокий и принципиальный смысл, чем это казалось ранее. Вспомним ради лучшего уяснения вопроса, что Коперник вначале открыл лишь простое движение Земли вокруг Солнца и вокруг своей оси; это очень гармонический ритм; теперь известны, кажется, несколько десятков видов движения Земли; гармония от этого не исчезла, но она превратилась из однотонной мелодии в симфонию.

И оказывается, — из простого, но воодушевленного чтения, — что ритм поэзии Маяковского более естественный, более соответствующий нашему духу и сердцу, а традиционный ритм поэзии только более привычный.

Однако дело не только в открытии, не только в разработке нового строя поэтической речи: сам по себе этот поэтический строй существовать не может, если ему не отвечает общественное умонастроение современников поэта или ближайших поколений. Но ведь общественное умонастроение, или мировоззрение, зарождаясь в первом счете из производственных отношений как смутное чувство, не может оформиться в отчетливую, высшую, совершенно сознательную форму, если над этим оформлением нового человеческого сознания не работают наиболее передовые люди, понимающие задачи своего времени. Новое сознание, так же как и новое чувство, производится не автоматически, а рождается с огромным усилием, в этом-то все и дело, в том числе и дело поэта-новатора, такого, как Маяковский.

И здесь же, в трагической трудности работы, в подвиге поэта, заключается, вероятно, причина ранней смерти Маяковского. Подвиг его был не в том, чтобы писать хорошие стихи, — это для таланта поэта было естественным делом; подвиг его состоял в том, чтобы преодолеть косность людей и заставить их понимать себя — заставить не в смысле насилия, а в смысле обучения новому отношению к миру, новому ощущению прекрасного в новой действительности; преодоление же косности в душах людей почти всегда причиняет им боль, и они сопротивляются и борются с ведущим их вперед. Эта борьба с новатором не проходит для последнего безболезненно, — он ведь живет обычной участью людей, его дар поэта не отделяет его от общества, не закрывает его защитной броней ни от кого и ни от чего…

Подвиг Маяковского состоял в том, что он истратил жизнь, чтобы сделать созданную им поэзию сокровищем народа. «Мастак жизни», он обучил живых понимать свой голос и «смастерил» для них поэзию, достойную создателей нового мира. Мастак жизни — не означает, что поэт был мастером своего личного счастья: он был мастером большой, всеобщей жизни и потратил свое сердце на ее устройство.

«Дальневосточная поэма» Б. Дальнего

Некоторые наши писатели заставляют читателя делать ту работу, какую по обязанности должны делать сами писатели. Получается нечто вроде «эксплуатации» читателя со стороны писателя, слишком экономящего свои художественные средства.

Эту слишком скупую, слишком условную прозу, рассчитанную на мобилизацию внутренних ресурсов отзывчивого читателя, можно бы назвать алгебраической прозой; алгебраической потому, что автор такой прозы создает лишь принципиальные схемы человеческих образов, поручая, вольно или невольно, самому читателю превратить символ в живую индивидуальную величину, в арифметику. Читатель, таким образом, становится сотрудником автора, что, конечно, неправильно: ни в какой работе нельзя оставлять что-нибудь доделывать за себя, нужно все завершать самому начисто, избегая помощников.

Одним из примеров подобной «алгебраической» прозы является «Дальневосточная поэма» Б. Дальнего.

Докажем свою мысль. Б. Дальний пишет: «Что еще нужно человеку в двадцать лет, когда его *ценят, создают условия, продвигают,* когда он *окружен* коллективом комсомольцев-сверстников…» (подчеркнуто здесь и далее мною. — *А. П.).* Перед героем поэмы Колей Стрижовым — «вся жизнь, как *большой и солнечный* путь, как *великая* река. *Светлые* чувства наполняли его сердце — чувства любви и благодарности к родине, к своему народу, к партии и комсомолу, дающим ему все *настоящие, вечные* радости жизни». «…Поезд пересекал гористую и холодную Зейскую область— суровые хребты, поросшие *девственной нехоженой* тайгой, по которой струились *неведомые* ручьи с каменистым ложем и *таинственно-черным* отблеском воды». «Заходящее солнце бросало на *горную цепь* последние *золотисто-багряные* лучи». «На востоке развертывается горный пейзаж, полный *сурового и дикого* величия».

Понять эту «прозу понятий» можно, но почувствовать от нее воодушевление нельзя. Слова «ценят, создают условия, продвигают» дают информацию о жизненных обстоятельствах Стрижова, но не изображают их. В «светлые чувства», в «настоящие, вечные радости жизни» Стрижова читатель может, конечно, поверить, потому что эти чувства и вечные радости существуют в действительности помимо произведения Б. Дальнего и независимо от него. Литературное же дело, между прочим, заключается в том, чтобы слова, изложенные на бумаге, обладали самостоятельной силой, равной по производимому ими впечатлению силе действительности. Вся энергия убедительности и все доказательства должны содержаться в самом произведении, словно бы внешней, объективной действительности, откуда произошло данное сочинение и куда оно вновь возвращается, не существует. Искусство не должно нуждаться в ссылках и апелляциях на внешние источники, чтобы подтвердить истину мысли автора или характер изображаемого им лица. Все, бывшее дотоле внешним, искусство превращает в свое внутреннее качество, в собственную энергию — и само может служить вспомогательной, двигательной силой действительности, инстанцией для ссылки и апелляции.

Мы хотим этим сказать, что светлое чувство, живущее в человеческом сердце, необходимо изобразить таким образом, чтобы оно, это чувство, вошло из слова автора в сердце читателя, даже чуждое «светлому чувству» или не имеющему его.

Слова же «девственно-нехоженая тайга», «неведомые ручьи», «таинственно-черный отблеск», «золотисто-багряные лучи», «суровое и дикое величие» — не возрождают в глазах читателя зрелища свежего мира, потому что эти слова не обновляют, не увеличивают собственного опыта читателя, полученного им через самостоятельное наблюдение мира. Эти слова не открыты усилием автора, а позаимствованы им, и от долгого употребления они уже утратили свою изобразительную энергию. Автор сам понимает, что мы говорим правду, и мы надеемся, что он примет эту правду как помощь, а не как попытку уменьшения его литературного таланта.

На Дальнем Востоке Стрижов встречает девушку Таню, и в молодых людях зарождается взаимная любовь. Таня на время уезжает, Стрижову стало без нее жить худо и томительно, — все это правильно и естественно. А дальше пошло неправильно и плохо — нелитературно, неестественно и недействительно. — «Стремясь подогнать время, Стрижов ушел с головой в работу. У него оказалась рационализаторская жилка. Он предложил пароходству ряд усовершенствований, ускоряющих выгрузку и облегчающих труд

грузчиков. Предложения его были осуществлены и доставили двадцатилетнему механику популярность талантливого рационализатора. Стрижова пригласили работать в конструкторском бюро Ленинского затона».

Идеальный герой действует в совершенно идеальной сфере — в пустоте. «Стремясь подогнать время», Стрижов занялся рационализацией грузовых работ — и все у него вышло скоро, легко, весело, под аплодисменты и приветствия окружающих людей. Тов. Б. Дальний, наверно, читал про Блидмана, про историю его работы — прежде чем она стала общепризнанной. Если читал, то он согласится с нами, что его изложение страдает неконкретностью, хуже того, — текст автора даже не излагает эпизода, а только касается факта, чтобы как можно скорее избежать его. Но эта беда — полбеды. Беда в том, что автор коснулся такого действительного и значительного самого по себе факта, что будь у автора желание и способность задуматься над ним, он бы понял, какую большую, современную и новую тему он оставил в стороне почти в пренебрежении. Бросовые, боковые темы часто бывают важнее и серьезнее тех, про которые авторы думают, что они главные. История изобретения, открытия и просто осуществления рационализаторского предложения — тема не менее интересная, чем история любви, и она так же близко касается сердца и судьбы человека, как и увлечение женщиной, но с тою разницей, что «история любви» — тема хорошо обжитая литературой, а «история изобретения» — мало и плохо, за редким исключением.

Беспомощный и бессильный обход важных фактов в поэме Дальнего встречается часто — это нечто вроде метода автора. Дальше мы поймем, почему у автора этот метод получил применение. Мы понимаем, что не обязательно писателю нужное единоличное удовлетворение, и само по себе это удовлетворение имеет чистый вдохновенный характер, — оно, например, рождается из мечтательного детского подражания юноши герою. Но из одного воображаемого мечтательного исполнения своих желаний невозможно создать литературного произведения. Для создания последнего требуется, чтобы к воображению была добавлена доля личного опыта, доля собственной пережитой участи, доля реальности и действительного глубокого чувства — или хотя бы доля точного наблюдения и полного знания предмета. Такой сплав — воображения, желания и действительности — дал бы более прочное произведение.

Роман о гонении народа

Земля рожает неравномерно. Неравномерность ее производящей силы зависит не только от качества почвы, условий погоды и способа обработки земли — это еще не главная беда; главное бедствие для крестьянина капиталистической страны заключается в том, что земля там считается служанкой рынка, рабыней рыночной конъюнктуры: если есть спрос на хлопок, то крестьянин-фермер вынужден сеять хлопок из года в год, пока земля не истощится вовсе. Севооборот, следовательно, применить нельзя, и земля как производящая сила гибнет и губит того, кто на ней кормится. К этому еще надо добавить кризисы сбыта, засуху, вредителей растений и прочие бедствия, когда крестьянину приходится брать ссуду в банке, чтобы кое-как пережить с семьей очередной страшный год, — и судьба крестьянина, целых крестьянских поколений, предопределена. Исконные собственники земли, которые подняли ее девственную целину, которые родились на своей земле и умирали на ней, — крестьяне перестали владеть землею; земля перешла во владение банков — в возмещение неоплаченных ссуд, — и крестьяне превратились в арендаторов.

«Пусть земля стала плохая — она все еще наша», — думают фермеры в романе Стейнбека. — «Она наша потому, что мы родились на ней, обрабатывали ее, умирали на ней. Это и дает нам право собственности на землю, а не какие-то там бумажки с цифрами». Это верно, но за «бумажкой с цифрами» стоит армия, полиция, суд, капиталистическое государство. Фермерам еще не вполне ясно, откуда и почему у «бумажки» такая магическая сила, — почему землей владеет тот, кто ее не любит, не знает, кто ее насмерть истощает, —

почему земля принадлежит банкам? И что такое банк? — «Это чудовище. Сотворили его люди, но управлять им они не могут».

Но банк управляет людьми: он грабит плоды их труда и даже уничтожает их жизнь. Банк прислал тракторы на фермерские поля, и машины начали не только запахивать землю, но и спахивать с нее ее обитателей: тракторы обваливали колодцы, рушили жилища, сносили изгороди и усадебные постройки. Все земледельцы должны быть выселены: банк нашел более дешевый способ эксплуатации «своей» земли, чем содержание на ней арендаторов.

Семья Джоуда, старого фермера, также «сносится» с родной почвы машинами. Семейство садится в старый грузовик и уезжает навсегда в Калифорнию, где будто бы растут сплошные персиковые сады, где будто бы найдется работа для всех. После недолгого странствования семья Джоудов отчасти вымирает, отчасти разбредается, и остаток некогда большого, дружного, работящего крестьянского семейства, еле спасшись от наводнения, лишенный пищи и надежды, прячется в чужой темный сарай. Впрочем, надежда на жизнь еще есть, но вот она какая. — В том же темном сарае, где спрятались члены семьи Джоуда, лежит безработный, близкий к смерти от голода. Дочь старого Джоуда, Роза Сарона, родила мертвого ребенка, ни разу не вздохнувшего на свете после чрева матери. Груди Розы были, естественно, полны молока. Она подошла к умирающему — «потом медленно легла рядом с ним». Затем «она прижалась к нему и притянула его голову к груди». «Ее рука передвинулась к его затылку. Ее пальцы нежно поглаживали его волосы. Она подняла глаза, губы ее сомкнулись и застыли в таинственной улыбке».

Роза Сарона первый раз кормила человека из собственного тела. Так заканчивается роман Стейнбека.

«Таинственная улыбка» юной женщины — это почти счастье. Молоко ее груди для умирающего безработного — это почти пища для него. Но в реальном, действительном смысле эти вещи не счастье и не пища. Женским молоком долго не проживешь, улыбка облегчения от ощущения суррогата материнства — трагическое состояние, лишь кажущееся счастьем.

Однако здесь есть одна истинная ценность, некоторый залог спасения и будущего освобождения трудящихся. Эта ценность заключается в великой прочности человеческих чувств угнетенных, уничтожаемых людей. Речь идет не о животной стойкости человеческих существ, а о их способности сохранять в себе высокие человеческие качества даже в трагическом, обреченном положении. Есть в этом состоянии оставшихся в живых Джоудов и еще одно обещание спасения — о нем мы скажем позже.

Решение Розы Сароны — накормить своей грудью голодного — подсказано ей ее матерью, что еще более увеличивает значение всего эпизода, поднимая его до уровня величия — в социальном и художественном смысле.

Мать семейства Джоудов является едва ли не главным лицом в романе. Интересно, что она, мать, изображенная Стейнбеком, напоминает нам «Мать» Горького. В матери Стейнбека та же несокрушимость человечности, тот же ежедневный героизм перед лицом страшной жизни, такое же нарастающее понимание действительности, огромная способность выносить жестокое горе (сын ее, Том, долго сидел в тюрьме) и готовность опять идти на муку, опять потерять сына, может быть, уже навеки, когда этому случилась необходимость.

«Мать» Горького, конечно, более передовая, более общественно сознательная женщина, чем мать из романа Стейнбека, да и среда и все жизненные обстоятельства, в которых действуют две матери, совершенно разные. Но все же родство образов двух матерей тут есть. Более того — Том Джоуд, старший сын матери из романа Стейнбека, в то же время является словно младшим братом Павла — из романа Горького «Мать».

Том Джоуд — начинающий революционер; сначала у него есть только темперамент борца, но потом появляется и революционное сознание — под влиянием фактов действительности, под влиянием тюрьмы и товарищей. Опять-таки Тому еще далеко до Павла как революционеру, но он вышел на тот же путь, и судьба Тома в романе не кончается. Том увидел, как его друг Кэйси пал с размозженной головой под ударом провокатора. Кэйси

был в это время организатором местной забастовки, он не хотел, чтоб люди вымерли от слишком низкой зарплаты. Том в ответ на смерть друга поднял руку и уничтожил провокатора. После он почувствовал только облегчение от своего поступка, точно он убил зверька-вонючку. Спасаясь от преследования, Том вынужден был покинуть семью своего отца и матери — и он уходит в неизвестность, но судьба его предрешена: он будет большим борцом за жизнь и благоденствие фермеров-земледельцев и рабочих.

Еще до того как совершить политическое убийство, Том просидел четыре года в тюрьме — тоже за убийство, но при самозащите. Возвратившись из тюрьмы в дом родителей, Том застал семью в разорении, — ее, как и семьи других фермеров, банк сгонял прочь с земли. Тома встретила мать после долгой разлуки. — «Маленькие руки коснулись его плеч, коснулись его мускулов, словно проверяя их крепость. Потом она, как слепая, дотронулась пальцами, до его щеки. И радость ее граничила с горем». Это написано просто, точно и превосходно.

Прекрасно написан образ деда Тома, старого человека, одаренного в своей натуре столькими живыми силами, что он однажды от хохота вывихнул себе бедро. Вот эпизод встречи с дедом его внука Тома, дающий представление о характере деда: «Дед кричал: — Где он? Где он, черт вас побери! — И его пальцы снова принялись теребить пуговицы на штанах, потом в забывчивости потянулись к карману. И тут он увидел Тома… Дед остановился сам и остановил тех, кто шел за ним. Его глазки злобно засверкали. — Вот, полюбуйтесь, — сказал он. — Арестант! Джоуды никогда по тюрьмам не сидели. — Мысль его работала скачками. — Какое они имеют право сажать его в тюрьму! Я бы на его месте то же самое сделал. Какое они, сукины дети, имеют право! — Потом он опять перескочил на другое. — Тернбулл (отец убитого), старый хрыч, хвалился — застрелю, как только выйдет. Говорит, кровь во мне такая, не позволяет стерпеть. Я ему велел передать пару словечек. Говорю: „С Джоудами не связывайся. Может, во мне кровь еще почище твоей“. Говорю: „Ты только покажись с ружьем, я тебе его загоню в задницу — будешь помнить!“ Напугал его до полусмерти». «Бабка сказала с гордостью: — Второго такого брехуна, разбойника ищи — не найдешь! В пекло прямо на кочерге въедет, слава господу».

И вот крестьянское семейство готово к отъезду с родного места навсегда. — «Как же мы будем жить, когда у нас отняли жизнь? Как мы признаем самих себя, когда у нас отняли прошлое?.. Они сидят, смотрят на огонь… Как же дальше, когда не будешь знать землю за порогом своего дома? Или проснешься среди ночи, и знаешь — *знаешь,* что ивы нет. Разве ты можешь жить без ивы? Нет, не можешь. Ива — это ты. Боль, которая терзала тебя вон на том матрасе — мучительная, сумасшедшая боль — это ты».

Подобно всякому большрму таланту, Стейнбек силен, так сказать, во все стороны. У него хороши в романе и резкие драматические эпизоды и прелестны изображения взволнованного, но безмолвного несчастного человеческого духа.

В дороге умирает дед и умирает бабка, и это естественно и необходимо, что они должны умереть в дороге, в изгнании. «Земля ваша и дед — это одно, неразделимое», — сказал Кэйси после смерти деда. Дед был циником, весельчаком, разбойником, обжорой и работником, но все это произошло и было действительно, натурально лишь на родной, обжитой почве, вблизи порога своего дома, а далеко, в безвестности, в чуждости это не имело источника и было лишено смысла и интереса. И дед скончался; его мир — не вселенная, а лишь немного места вокруг своего дома, пашня и еще соседи, нужные для развлечения и раздражения души.

Джоуды приезжают в Гувервил (нарицательное название «ветошных, нищих поселков бездомных и безработных людей»). Безработные люди томятся, сходят с ума; и умирают с голода, а кругом лежит незасеянная, пустая земля, занятая бурьяном. Иногда целым миллионом акров владеет один человек, и про него думают некоторые обездоленные, что он — сумасшедший. «Может все-таки удастся получит хоть небольшой участок? Ну, хоть самый маленький. Вон тот клочок. Там сейчас один бурьян. Эх! Я бы с этого клочка столько картошки снял — на всю семью хватило бы!» Нет, это невозможно; прежде нужно

уничтожить руководящий паразитический класс всей страны. И вот на великой, пустой земле безработные разводят «потайные огороды, прячущиеся среди зарослей бурьяна». Люди сажают семена или картофельные очистки счетом на штуки, они пытаются прокормиться на площади, немного большей цветочного горшка. «И в один прекрасный день — шериф: — Ты чего здесь копаешь?» Надежды, даже трогательно тщетные надежды, опять разбиты, как все другие надежды.

Затем Джоуды уезжают дальше — они едут и едут вперед за работой, а работы нет. Они попадают в правительственный лагерь для безработных. В этом лагере относительное благоустройство. Есть, например, уборные с водопроводом. Младшие Джоуды — дети Руфь и Уинфильд — видят такие уборные в первый раз в жизни. Они испытывают их действие и пугаются шума воды. Это происходит в самой технически развитой стране мира — в Америке. Дети видели самолеты, видели издали и другие «чудеса науки и техники», но что непосредственно обслуживает человека — ватерклозеты, например, — для них и для их отцов неизвестно. Один грустный юноша в романе говорит: «Я жил в одном лагере… Вот, верите ли, — там на каждые десять человек один понятой (то есть человек, вроде полицейского). А водопроводный кран один на две сотни». Вот каков социальный или экономический уровень науки и техники при капитализме. Для самих капиталистов, конечно, приходится по четыре водопроводных крана, по десять штепсельных розеток, по четыре автомобильных шины и много еще чего прочего на душу.

Среди все более нарастающего ужаса жизни, и навстречу ему, одна мать держится бесстрашнее и спокойнее всех.

Она утешает и воодушевляет каждого. Когда Том, ее любимый старший сын, похожий на мать душой и характером, волнуется, когда он остерегается, как бы не убить кого-нибудь из врагов народа, мать говорит ему: «— Успокойся, Том… Успокойся, Томми. Один раз уж ты сделал так, как надо (то есть убил). И второй раз сделаешь… Тебе надо терпением запастись. Ведь мы, — мы будем жить, когда от всех этих людей и следа не останется. Мы народ, Том, мы живые люди. Нас не уничтожишь. Мы народ — мы живем и живем… нам ни конца, ни краю не видно. Ты не огорчайся, Том. Наступят и другие времена». «— Откуда ты знаешь? — Я сама не знаю, откуда». Истинное знание приобретается не из одного, ясно видимого, маленького источника, а с большого пространства жизни; это знание бывает безымянным, как вода в озере, скопленная весною в одном месте с разных полей.

По мере развития темы романа мать преобразуется во все более возвышенное и героическое существо. Когда в семействе уже вовсе нечего есть, мать заявляет гневно: «Какое вы имеете право духом падать? Нет у вас такого права».

На безнадежность, действительно, права ни у кого нет, даже если находишься в безнадежном положении; есть только право на продолжение жизни, если еще живешь. Забота о семье до последнего дыхания не самая замечательная черта матери в романе Стейнбека, но это же свойство ее души — героически держаться в своей жизненной судьбе и поддерживать других, близких и далеких, — это свойство заставляет ее указать дочери, Розе Сароне, чтобы она накормила голодного, чужого человека молоком из своей груди.

Роман закончился. Несколько человек из большой семьи Джоудов сидят в темном сарае и слушают шорох дождя по крыше. Идти им некуда, пищи нет, кругом наводнение. С матерью из четырех ее сыновей остался только один — мальчик Уинфилд: троих уже нет, и старший Том, самый необходимый, самый героический и любимый, бродит где-то, гонимый, как зверь. На него вся надежда. Может быть, он и его товарищи, подобные ему, победят, и тогда наступят новые, лучшие времена. А пока надо терпеть все и, главное, выжить, уцелеть. Мать готова к этому. Том сказал ей однажды: «— Гонять все равно будут. Весь наш народ так гоняют». Но наступит и очередь народа применить свою силу; правда, гонять своих врагов народ не будет — он их уничтожит.

Стейнбек этого вывода из своего романа особо не подчеркивает, но читатель сам легко находит смысл произведения: необходимость революции во что бы то ни стало и возможно скорее, иначе — гибель. Идея революции справедлива и прекрасна и без романа Стейнбека,

но в романе Стейнбека эта идея изложена пером превосходного художника, за что ему будут благодарны все читатели, которые живут участью своего народа. И даже те читатели, которые давно вышли из участи отчаяния, — советские читатели.

«Малахитовая шкатулка» П. Бажова

Первоначальным автором уральских сказов из жизни и быта горнорабочих был старый, уже давно умерший человек — Василий Алексеевич Хмелинин. Слышал эти сказы, а затем литературно разработал и издал старый уралец — наш современник тов. П. Бажов.

Несомненно, конечно, что и В. А. Хмелинин был не самым первоначальным автором уральских сказов — он был одним из соавторов этих произведений, сложенных поколениями уральских горнорабочих.

Сам В. А. Хмелинин не считал свои рассказы сказками, он даже сердился, когда кто-нибудь из слушателей сомневался в реальности существования «тайных сил» природы. «Старик, — пишет П. Бажов, — рассказывал так, будто он сам все видел и слышал».

В результате — сказы Хмелинина можно рассматривать как своего рода историко-бытовые документы. В них не только отразилась полностью тяжелая жизнь старого горняка, но и его наивное понимание «земельных чудес», и его мечта о других условиях жизни.

В. А. Хмелинин называл устно передаваемые им произведения как «побывальщины», то есть как реально существовавшую правду, которую он «нагляделся, наслушался за свои восемьдесят лет жизни».

«Тайные силы» природы, действующие в сказах Хмелинина — Хозяйка Медной Горы, Полоз, Змеевки и др., — это лишь высшие человеческие существа, наделенные страшной, таинственной и мудрой силой, хотя они и не всегда, а лишь изредка принимают человеческий образ.

Страшная таинственная и мудрая сила этим вымышленным, но в то же время желательно реальным существам нужна не ради самих себя, не ради своего блага, но ради установления справедливого порядка жизни среди людей. Она, эта «тайная сила», одним помогает, других наказывает, барам и начальству всегда враждебна.

В сущности, «тайная сила» есть решительный, одаренный глубоким знанием природы, мира и людей авангард человечества. И уже в то время, когда жил, глядел, слушал и участвовал в жизни В. А. Хмелинин, авангард человечества, просто говоря — передовой отряд людей, увлекающий всех вперед, а при необходимости и жертвующий своей жизнью, существовал, пусть не в таком сознательном и развернутом виде, как в наше время.

«Тайная сила» появляется не без причины. Ее причинами являются либо благородство человека, доказанное подвигом, либо эта причина происходит из глубины древности, когда люди жили иначе, то есть, по представлению рассказчика, более счастливо. В этой древности жили, как сообщают Хмелинин и Бажов, «старые люди». Не по возрасту старые, а просто дело было в старину. Авторы даже называют время, когда это было, — уральский «медный век» или что-то очень давнее, когда люди «золотыми камнями зверя глушат, медными топорами добивают». Одним словом, давно, но все же еще не забыто и будто как на живой памяти. Только золото и медь имели значение по весу, а цены не имели.

Живут эти «старые люди потихоньку», «никого не задевают», «себя сильно не оказывают», «были они не русськи и не татары, а какой веры-обычая и как прозывались, про то никто не знает. По лесам жили. Однем словом, стары люди». Эти «стары люди» отличались от современников Хмелинина тем, что они в «полтора раза, может, больше» — «здоровые были», а главное — жили куда более ладно и мирно, в стороне от прочего белого света.

Но вот пришло время — началось покорение Сибири Ермаком. После покорения Сибири некоторые «казачишки» Ермака избаловались (самого Ермака уже не было в живых) и стали бродить по разным сторонам целыми ватагами. Одна такая ватажка забрела в тихую сторону «старых людей». Увидели «казачишки» там вольное золото, которое прямо на верху

земли лежит, и вовсе разбаловались — «хватовщина пошла», чуть до смертоубийства не дошло. «Старых людей казачишки» на испуг стали брать, из «оружья пальнули». Но «старые люди сильно смелые были: это они сперва только испужались». И «старые люди» побили казаков, только трос из них убежали к своим, унеся с собой некоторую толику золота и самородков.

Пожив среди своих и погуляв, попьянствовав, как следует, казаки снова стали собирать ватагу, чтобы идти к «старым людям» — на грабеж их, на насилие над ними, за золотом. Один же казак, Соликамский родом, искал хорошей жизни, а грабеж и пьянство не считал за жизнь; он «отшатился» от казаков и попытался даже усовестить их. Казаки посчитали Соликамского человека предателем и «сильно его изранили». Соликамский человек еле отбился от казаков, а затем решил пойти к тем «старым людям», которых казаки грабить собираются, чтобы предупредить их. Дошел Соликамский до старых людей. «Увидели старые люди — чужестранный человек лежит весь кровью измазанный… А бабы набежали первые-то… Тут еще девка случилась, ихнего старшины дочь. Смелая такая, расторопная, хоть штаны на нее надевай, и красивая — страсть… Однем словом, любота. Одно плохо — сильно большая была. Прямо сказать, великанша. И как раз девка на выданьи. Ну, ей и приглянулся, видно, пришлый-то. А он тоже, по-нашему, мужик рослый был. Из себя чистый, волосом кудрявый, глаза открытые. Ей и любопытно стало. Пока другие бабы охали да ахали, эта девка сгребла раненого в охапку, притащила в пещеру и давай за ним ходить».

Соликамский человек велел «старым людям» убрать с глаз долой самородки золота — «хоть вон в Азов-гору стаскайте», и драгоценные камни он тоже велел упрятать туда. Но слух о золоте уже далеко прошел, и разные люди явились с пушками в тихий край «старых людей».

Задумались тогда «стары люди» — что им дальше делать, как теперь жить, — «и придумали переселиться на новые места, где золота вовсе нет, а зверя, птицы, рыбы было вдосталь».

Соликамский указал «старым людям», в какую сторону им надо подаваться, а сам не пожелал с ними идти: «смерть, — говорит, — чую близку, да нельзя мне». Большая девка тоже объявила, что она никуда от своего милого не уйдет и останется с ним. «Выхожу тебя, — говорит девушка, — поживем сколько-нибудь». Так велика, искренна и женственна была ее любовь; она уже знала, что ее любимый — обреченный человек, он обречен на смерть, и согласилась обречь себя тоже на гибель или на вечное горе.

Соликамский человек понимал свою судьбу, но он также был способен предвидеть судьбу всеобщую, всех людей.

«Будет и в нашей стране такое времячко, когда ни купцов, ни царя даже звания не останется, — говорил Соликамский человек своей невесте. — Вот тогда и в нашей стороне люди большие да здоровые расти станут. Один такой подойдет к Азов-горе и громко так скажет твое дорогое имячко. И тогда зарой меня в землю и смело и весело иди к нему. Это и будет твой суженый. А пока прощай, моя ласковая. — Вздохнул в остатный раз и умер, как уснул. И в туе ж минута Азов-гора замкнулась».

И с той поры лежит в горной пещере «умерший человек, а рядом девица неописанной красоты сидит и не утихаючи плачет». Но Азов-гора при жизни старого рассказчика так и не открылась: «Может, вам, молоденьким, посчастливит», — пообещал рассказчик своим юным слушателям.

Так заканчивается первый и самый лучший, по нашему мнению, рассказ в книге — «Дорогое имячко».

Самым молодым слушателям старого Хмелинина действительно посчастливилось: они узнали «дорогое имячко», которым не только все богатства земли открываются, но и освобождается человек от бедности, от злобы, от трусости — для своего счастья, своей славы. Великая любовь той «большой девицы», которая вечно плачет над телом своего любимого «умершего человека», снова возродится, воскреснет среди людей, и это чувство будет цениться дороже всякого золота и «кразелитов». В наше время пророчество

Соликамского человека сбылось.

Сказ «Дорогое имячко» изложен тем живым, верным языком, который дает ощущение и времени и места действия, и индивидуальности рассказчика, и философии народа, который сложил этот сказ. Каждому образу, понятию или действию дается единственно точная, неповторимая словесная форма. Слово здесь является органической частью самого данного действия и только ему принадлежит. Малейшее несоответствие слова изображаемому этим словом факту уже искажает и самый факт, и все исчезает: и правда, и искусство. Таких нарушений органического строя речи в «Малахитовой шкатулке» очень немного, и мы их здесь поэтому не коснемся.

Большинство сказов книги П. Бажова объединяет одна верная и счастливая народная идея. Эта идея заключается в том, что добро природы дается лишь в добрые, рабочие руки; в руках врагов и хищников народа это добро может находиться лишь временно и ненадежно. Здесь есть точное ощущение всемирного исторического нравственного закона: жизнь и работа людей вскоре, с течением времени, приведет их к счастью и высокой судьбе, то есть, что история обязательно прогрессивна. Природа и ее «магические» силы словно идут навстречу этому желанию добрых, то есть трудящихся людей, — в этом и состоит вся «сказочность» книги П. Бажова. На самом же деле «магия» заключается в работе людей и в их воле к своему счастью и освобождению — в этом содержится правда сказочной книги «Малахитовая шкатулка».

«Литературный Сталинград»

Половину сталинградского, сборника занимает вторая часть романа Н. Сухова «Казачка». Первая часть романа — под названием «Казачий хутор» — была напечатана в сборнике «Разбег», изданном в Сталинграде в 1938 году.

Мы здесь обсудим лишь вторую часть романа «Казачка».

Содержание романа — простое и поддается краткому изложению. Но эта простота или обычность идеи романа может быть источником как превосходного произведения, так и плохого.

Вдумаемся, что же получилось у автора? Молодая казачка Надя и молодой казак Федор Парамонов полюбили друг друга и сблизились, надеясь прожить всю жизнь, питаясь счастьем один от другого. Но не двое людей живут на свете: есть и другие люди, другие силы и обстоятельства, способные изменить намерения двух любящих, счастливых существ. Надя зачала от Федора ребенка, Федора взяли на империалистическую войну, Надя осталась одинокому своего плохого отца. Надю насильно отдают замуж за Трофима Абанкина — кулака, спекулянта, шибая и мироеда. Надя рожает ребенка от Федора, «найденыша» для мужниной семьи. Муж знает, что ребенок не его; для такого человека, как Трофим Абанкин, найденыш в доме — это причина для того, чтобы свести жену в гроб попреками и постоянной травлей. Но Трофим все же любит Надю, он не может справиться со своим сердцем и проявляет свой гнев умеренно, однако вовсе смирить себя не может. Центр драмы не в этом, а в том, что Надя страстно любит Федора, но вынуждена жить с чужим для ее тела и души Трофимом. Впоследствии Надя уходит от Трофима: она не в силах променять свою любовь к Федору на сытость и благоденствие в богатом доме Абанкиных. Ребенок Нади умирает, а сама Надя в смертельной тоске уходит с родного хутора и отыскивает своего возлюбленного Федора на фронте. К этому времени уже произошла Февральская революция, и для Федора появилась надежда на избавление от мученья войны, а для Нади — утешить свое горе от потери ребенка неразлучной жизнью с Федором.

Итак, в «Казачке» изображена судьба двух людей — Нади и Федора, людей молодых, способных в будущем стать строителями нового мира. Федор уже на фронте принимает участие в солдатских революционных организациях.

Движение судьбы человека всегда представляет интерес; но этот интерес либо может быть частным — для того человека, который переживает свою судьбу, и для его близких,

либо всеобщим, когда судьба отдельного человека понята в связи с исторической борьбою людей за свое счастье и освобождение, и когда эта судьба изображена рукою истинного, вдохновенного художника.

Жизнь Федора и Нади понята автором романа в связи с общей судьбою народа: их личное горе, разлука, бедствия вызваны капиталистическим устройством общества и империалистической войною. Мироед Трофим Абанкин калечит жизнь молодой бедной казачки Нади. Казак Федор мучается и чуть не погибает на фронте за чужое дело. Лишь начавшаяся революция дает возможность свидеться двум разлученным, но встретившиеся любящие люди уже сильно истомлены пережитым — они утратили своего ребенка и еле нашли друг друга.

Художественное изложение столь значительной — самой по себе — темы выполнено автором с полным и тщательным усердием. Однако усердие само по себе не означает художественной мощности и не заменяет ее: автор создал, скажем так, большое тело своего романа, чтобы воплотить в этом теле серьезную тему, но лишь художественная энергия может сообщить этому телу жизнь, действующую на читателя. Одно лишь искусство способно дать замыслу живое воодушевление; без искусства все мертво.

Автор усердно и подробно описывает, например, душевное потрясение Федора, вызванное известием, что его невеста Настя отдана замуж за Трофима Абанкина. Но действительно ли сильно искусство автора или оно маломощно? — «В груди (Федора) набухало что-то упругое, щекочущее, и дышать становилось трудно. Вдруг из горла вырвался какой-то подавленный хрип, за ним — другой, и Федор зарыдал. Нет, не зарыдал, а застонал, тяжело, протяжно. Но это продолжалось недолго. Он скрипнул зубами, до боли в пальцах сжал холодную и хрусткую от мороза землю и повернулся на другой бок. Под откинутую полу шинели заползала прохлада. Федор подвернул полу, поднял воротник и уткнулся в подсунутый под голову локоть».

Все изложено ясно, подробно, тщательно, только нет здесь тех нужных слов, которые дали бы читателю точное и потрясающее впечатление о тоске и муке Федора.

Вот описание момента опасного боя, в котором участвует Федор. «Смерть уже распростерла над ним черные крылья. Но инстинкт самосохранения властно управлял его действиями. Перекинув шашку из правой руки в левую, он привстал на стременах и с ужасающей силой махнул наотмашь».

Зачем автору потребовалось здесь ссылаться на чужие слова и понятия, как «черные крылья», «инстинкт самосохранения», когда необходимо было бы найти свои слова? — Это его ошибка, потому что «крылья» и «инстинкт» ничего не изобразили, но погубили эпизод боя.

Когда Федору разрешают отпуск домой, то автор описывает радость человека таким образом: «У Федора трепыхнулось в груди, и он, чувствуя, как на шее и висках усиленно заколотился пульс, наклонил голову». Все это могло быть именно так, вплоть до наклона головы, но читатель читает эти слова, как цифры, ощущая в них лишь знаки, но не живое состояние.

Пытаясь дать объективное описание боя, автор сообщает нам нижеследующее: «В бою этом, разыгравшемся на Сетиновом поле, 30-й полк (и не один только 30-й!) потерял треть людского и конского состава… Много в этом сражении было допущено тактических нелепостей как русским командованием, так и — противника. Объясняется ли это неясностью дислокации и внезапностью столкновения войск в период перегруппировки, или причина кроется в нераспорядительности командования той и другой стороны — трудно сказать». И несколько далее: «И эскадроны эти, видимо, прямо с марша, пошли в контратаку. Все это делалось перед передним краем обороны противника, и действия пехоты таким образом оказались скованными…» — Может быть, в военном отношении все это изложено научно, но в литературном отношении это бесполезно.

Мы в состоянии умножить примеры, доказывающие, что роман Сухова, несмотря на важность и серьезность избранной автором темы, несмотря на работоспособное усердие

автора, написан литературно маломощно, и поэтому — для издания отдельной книгой — он должен быть автором переработан, улучшен, то есть должна быть удесятерена художественная энергия романа, без изменения его темы и общего строения.

О произведении К. Семерникова «Две главы» (отрывок из неопубликованной повести «Дружба») невозможно ничего сказать, потому что это именно два случайных отрывка; может быть, в целой повести они будут уместны, а в сборнике они напечатаны зря.

Очерк того же автора, К. Семерникова, «Ферма на речке Крепкой», написан лучше, чем отрывки его повести, но с одним недостатком: у К. Семерникова хорошо получились изображения природы и хуже — образ главного персонажа очерка, Т. С. Воронковой. Лучше б было, если одинаково хорошо получилось.

В сборнике есть еще стихи. Оба стихотворения Николая Белова могли бы стать хорошими, если бы ритм или мелодия стихотворений были более оригинальными, а содержание менее подражательным. Вот «Станция Садовая» (песня):

Станция Садовая,
Вспомни те суровые,
Порохом пропахшие года.
Грохотали теплушками,
Груженные пушками,
По твоим дорогам поезда…

И стихотворение того же поэта «В дороге»:

По грунтовой дороге,
Столбом вздымая пыль,
Как будто по тревоге
Летит автомобиль…
А впереди — батистовым
Платочком бирюза.
Шофер слегка насвистывал
Про «черные глаза».

Шофер вез старую заслуженную колхозницу, возвращавшуюся после отдыха из Крыма.

Стихотворение В. Брагина «Родине» тем уменьшается в своем качестве, что оно очень напоминает некоторые стихи Джамбула:

В лесах твоих был я,
В расщелинах скал,
Шатался я голоден, бос.
С далекого детства я все искал
Ответ на один вопрос:
Кто силу мне даст,
Чтоб вливал я в труд
Любовь, торжество, — не печаль?
…Мне Ленин сказал,
Мне Сталин сказал:
— Дорог ты прошел без числа.
Ты счастье искал,
Ты силу искал,
Мечта все вперед вела.

Из других стихотворений, напечатанных в сборнике, относительно лучше «Мать» В.

Балабина и «Творчество» И. Израилева: В. Балабин пишет:

…Старуха охала всю ночь,
Детей припоминая.
Их только трое.
Не высок
Был старший, но могучий,
Баркасы делали из досок —
Не изготовить лучше.
…Ушли родные…
Третий год
С Буденным служат вместе.

И. Израилев заканчивает свое стихотворение следующими строками:

…Легко дышать, когда и мысль и гибкость —
Все в ткань труда уверенно вошло.
И в этот миг не затаить улыбку.
Так творчества приходит торжество!

Очень хороши воспоминания В. Чиликина — «В царской казарме». Воспоминания написаны сердечно, без всякой искусственности, точно, иногда страшно. Особенно сильно написан образ солдата — мученика Кулько.

В заключение мы выскажем просьбу и пожелание. Нам бы хотелось, чтобы в следующих книгах «Литературного Сталинграда» было больше вдохновения, больше оригинальности и смелости, чем в книге за 1939 год, а усердие и трудолюбие можно оставить на прежнем уровне.

Анна Ахматова

Голос этого поэта долго не был слышен, хотя поэт не прерывал своей деятельности: в сборнике помещены стихи, подписанные последними годами. Мы не знаем причины такого обстоятельства, но знаем, что оправдать это обстоятельство ничем нельзя, потому что Анна Ахматова поэт высокого дара, потому что она создает стихотворения, многие из которых могут быть определены как поэтические шедевры, и задерживать или затруднять опубликование ее творчества нельзя.

Первое стихотворение, помещенное в книге «Ива», написано в 1940 году.

…И не был мил мне голос человека,
А голос ветра был понятен мне.
Я лопухи любила и крапиву,
Но больше всех серебряную иву.
И, благодарная, она жила
Со мной всю жизнь…
…И, странно! — я ее пережила.
Там пень торчит, чужими голосами
Другие ивы что-то говорят
Под нашими, под теми небесами.
И я молчу… Как будто умер брат.

Привязанность человека к людям обычно приходит позже его детства. В своем детстве человек любит мать, но эта его любовь не то же самое, что гуманизм взрослого человека; в

детстве человек любит «неодушевленные» предметы — лопухи, иву или что другое, но любит их не скопом, не пантеистически, а индивидуально: другие ивы не заменили поэту одну, любимую, умершую иву и смерть этой одной-единственной ивы столь же грустное событие, как гибель брата. Эта естественная особенность детской души изображена поэтом с предельной точностью; изображена и особенность самого поэта обретя опыт зрелости, не утратить в себе детства и не забыть своих детских привязанностей. Истинный поэт, как мудрец, хранит в себе опыт всей своей жизни — от самых первых впечатлений до последнего момента существования — и пользуется этим опытом.

В стихотворении «Муза» творческая способность человека сравнивается с другими ценностями жизни в пользу первой.

…Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.

И это верно. Лишь творческая способность, или, говоря более прозаически, его труд, его работа, его жертвенная борьба, обеспечивает ему и славу и свободу. Но слава и свобода есть только результат творческой способности человека, и потому ничто не выше этой способности с кратким именем Муза.

И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

«Милая гостья» пером поэта очеловечена. В стихотворении почти физически слышно дыхание Музы, когда она простодушно произносит свой ответ поэту: «Я». И эта же Муза, когда вошла, «внимательно взглянула на меня», — ты ли, дескать, та самая, которая мне нужна; некогда она была в гостях и у Данта; тогда она не обманулась в своем выборе и тут не должна обмануться.

В сборнике есть и другое стихотворение, посвященное Музе.

Муза ушла по дороге,
Осенней, узкой, крутой,
И были смуглые ноги
Обрызганы крупной росой.

Я, глядя ей вслед, молчала,
Я любила ее одну,
А в небе заря стояла,
Как ворота в ее страну.

Личное душевное и внешнее всемирное неустройство мешает поэту жить с Музой неразлучно. При других личных качествах поэта, при другом отношении к внешнему миру такому, например, какое было у Маяковского, — Муза не является лишь гостьей поэта, она может быть его постоянной сотрудницей.

А. Ахматова знает, конечно, и сама разницу своей поэтической работы и работы Маяковского. В стихотворении «Маяковский в 1913 году» она пишет:

…Я сегодня вправе
Вспомнить день тех отдаленных лет
Как в стихах твоих крепчали звуки
Новые роились голоса…

Не ленились молодые руки,
Грозные ты возводил леса

И еще неслышанное имя
Молнией влетело в душный зал
Чтобы ныне, всей страной хранимо,
Зазвучать, как боевой сигнал.

Противоречие между творческой необходимостью и личной человеческой судьбой редко кто не испытал из поэтов. Испытали его и Пушкин и Данте, испытывал Маяковский и трагически переживает Ахматова.

Муза-сестра заглянула в лицо,
Взгляд ее ясен и ярок,
И отняла золотое кольцо,
Первый весенний подарок.
Муза! Ты видишь, как счастливы все
Девушки, женщины, вдовы…

…Должен на этой земле испытать
Каждый любовную пытку.
Жгу до зари на окошке свечу
И ни о ком не тоскую,
Но не хочу, не хочу, не хочу
Знать, как целуют другую.

Человеческое подавляет поэтическое. Но не мнимое ли это противоречие — между творчеством и личной судьбой? Видимо, не мнимое, если это противоречие не всегда преодолевали даже великие поэты. Маяковский делал наиболее отважные попытки преодолеть поэтическими средствами недостатки человеческой, интимной судьбы. Вероятно, для решения этой драматической ситуации недостаточно быть одаренным поэтом — сколь бы ни был велик талант поэта, — решение проблемы заключено в историческом, общественном прогрессе, когда новый мир будет устроен более во вкусе Музы, или когда, что то же самое, все человеческое будет превращено в поэтическое — и наоборот.

Иногда в творчестве Ахматовой человеческое сжимается до размеров частного, женского случая, и тогда поэзии в ее стихах не существует. Например:

Муж хлестал меня узорчатым,
Вдвое сложенным ремнем…
Как мне скрыть вас, стоны звонкие!
В сердце темный, душный хмель.

Трудно представить, чтобы две последние строки написала рука Ахматовой — настолько они плохие. Иначе кто же тогда написал следующий поэтический шедевр:

Как белый камень в глубине колодца,
Лежит во мне одно воспоминанье.
Я не могу и не хочу бороться:
Оно веселье и оно — страданье.

Я ведаю, что боги превращали
Людей в предметы, не убив сознанья.

Чтоб вечно жили дивные печали,
Ты превращен в мое воспоминанье.

Литературная критика всегда немного кощунственное дело: она желает все поэтическое истолковать прозаически, вдохновенное — понять, чужой дар — использовать для обычной общей жизни. В отношении многих произведений Ахматовой мы не будем применять способа их дополнительного рационального истолкования. Вещи, в которых есть признаки совершенства, не нуждаются в помощи, потому что совершенство всегда могущественно само по себе.

Но во многих случаях критика, как суждение, нужна не для того, чтобы осудить или похвалить, но для того, чтобы глубже понять поэта. Выше мы приводили строки, в которых поэзия оставила автора. Вот несколько строк других, любовных стихов, но они уже совсем другого качества, и мы поймем, почему они прекрасны:

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко.
И сказал мне: «Не стой на ветру».

Вопль любящей женщины заглушается пошлым бесчеловечием любимого; убивая, он заботится о ее здоровье: «не стой на ветру». Это образец того, как интимное человеческое, обычное в сущности, превращается в факт трагической поэзии.

В лице персонажа «любимого» в стихотворении присутствует распространенный, «мировой» житель, столь часто испытующий сердце женщины своей «мужественной» беспощадностью, сохраняя при этом вежливую рассудочность.

Мы не ставили здесь себе задачи более или менее подробного суждения о творчестве Ахматовой, поэтому ограничимся лишь тем, что мы считаем самым существенным.

Необходимо прежде всего преодолеть одно заблуждение. Некоторые наши современники — литераторы и читатели считают, что Ахматова не современна, что она архаична по тематике, что она слишком интимна и прочее — и что поэтому, стало быть, ее значение как поэта не велико, что она не может иметь значения для революционных советских поколений новых людей.

Это неправильное мнение, это заблуждение. Основная задача Октябрьской революции состояла и состоит в воспитании высшего типа человека на земле — по сравнению с человеком предшествовавших эпох. На это направлены все усилия советской системы — материальные и духовные, в том числе и советская литература.

Подойдем к вопросу прямо и утилитарно. Воздействуют ли благотворно на душу советского читателя только те произведения искусства, в которых изображается конкретная современность, или благотворно и глубоко могут воздействовать и другие произведения искусства, хотя бы они современности не касались вовсе или касались ее отвлеченно и косвенно?

Вот ответ. Произведение, написанное высокоодаренным поэтом на большую тему современности, будет воздействовать на читателя гораздо больше, чем произведение, написанное столь же высококачественным поэтом на тему несовременную.

Это так, но это академическое решение вопроса. Практически надо рассудить таким образом: оказывают ли стихи Ахматовой этическое или эстетическое влияние на человека или нет? Или стихи поэта разрушают, деморализуют человека?

Ответ ясен. Не всякий поэт, пишущий на современные темы, может сравниться с Ахматовой по силе ее стихов, облагораживающих натуру человека, как не всякий верующий, непрерывно бормочущий молитвы, есть более святой, чем безмолвный. Ахматова способна из личного житейского опыта создавать музыку поэзии, важную для многих; некоторые же другие поэты способны великую поэтическую действительность трактовать как

дидактическую прозу, в которой, несмотря на сильные звуки, нет обольщения современным миром и образ его лишь знаком и неизбежен, но не прекрасен.

Вообще же говоря, самая современная поэзия та, которая наиболее глубоким образом действует на сердце и сознание современного человека, совершенствуя это существо в смысле его исторического развития, а не та, которая ищет своей силы в современных темах, но не в состоянии превратить эти темы в поэзию; современники еще поймут усилия своих поэтов-сверстников, потому что для них сам изображаемый поэтами мир дорог и поэтичен (по многим причинам), но будущие читатели могут такую поэзию не оценить.

Но понятно, конечно, что высший поэт — это тот, кто находит поэтическую форму для действительности в тот момент, когда действительность преобразуется, то есть поэт современных тем.

Однако не будем понимать современность вульгарно, — ведь и мы все, работая на будущее, питаемся не только современностью. Нас воспитывали Пушкин, Бальзак, Толстой, Щедрин, Гоголь, Гейне, Моцарт, Бетховен и многие другие учители и художники.

Ахматова сказала в своей книге:

О, есть неповторимые слова,
Кто их сказал — истратил слишком много.
Неистощима только синева
Небесная…

Будем же ценить поэта Ахматову за неповторимость ее прекрасных слов, потому что она, произнося их, тратит слишком много для нас, и будем неистощимы к ней в своей признательности.

1940

«О Маяковском» В. Шкловского

В. Б. Шкловский написал много книг и много произведений, еще не собранных в книги; он является одним из самых производительных советских писателей. Но главное значение, главная особенность В. Шкловского в том, что он создал новый литературный жанр, которым свободно владеет лишь он сам и некоторые его литературные единомышленники (впрочем, никогда не достигающие уровня своего учителя, потому что в состав понятия «жанр» входит своеобразие личности изобретателя жанра, а это качество не передается и не наследуется).

Для характеристики литературного жанра Шкловского можно привести множество образцов из его прозы. Пока приведем лишь один, а дальше добавим еще.

Там, где родился Маяковский, «много лесов, хотя в Батуми в то время привозили доски для ящиков из Австрии.

Это хорошие места. Весной горы стоят, покрытые серой травой, а деревья в цвету, как в дыму».

Особенность Шкловского здесь сказывается во фразе, что в лесную страну привозили доски для ящиков из Австрии. За этой экономической прозой скрывается картина старой, безрассудно устроенной России и ее закавказского «захолустья». Шкловский часто — и в этой книге и в прежних — вводит в текст глубокую деловую прозу, глубокую и деловую в том смысле, что она лишена даже формального поэтического признака (метафоры или другого внешнего украшения), но эта проза Шкловского действует как сила поэзии, потому что в ней содержится новость мира или неизвестная сторона действительности. В этом заключается один из элементов жанра, разработанного Шкловским. Фраза же «деревья в цвету, как в дыму» — хороша, но ее мог бы написать и заместитель Шкловского. Если же Шкловский захочет, то он сможет написать образ растений, родственный предыдущему,

гораздо более точно. Например: «Дома покрыты голубой пеной цветущих кустов, как будто кипятили сирень, и она убежала, покрывши весь город шапками пены». Это уже очень хорошо. Достаточно было вспомнить домашнее хозяйство (сирень… убежала, как вскипевшее молоко или варенье на кухне). Но за чувством своей силы, за быстротой работы Шкловский допускает иногда и небрежность, недостойную его знаний и таланта. «Из Багдади поехал Маяковский учиться в Кутаиси. Ехал в маленьком, если мне не изменяет память, одноконном дилижансе… Какие-то деревья цветут розовым». Ошибка в словах «какие-то»: надо было назвать деревья по имени; отсюда же вторая ошибка — «розовым»: что это «розовое»? Шкловский очень редко, почти никогда не употребляет подобных слов, вроде «какие-то», «вдруг», «кто-то» и прочие, потому что он человек знаний и памяти. Ведь он знает даже, что маленького Маяковского везли учиться именно в одноконном, а не параконвом дилижансе, точно бежал следом за ним, но забывает деревья, живу щие и теперь, помня, однако, о давно умерших одноконных дилижансах. Надо знать и помнить все ненужное, попутное и мимолетное тоже. Оно потребуется писателю.

Образ В. Маяковского в книге Шкловского нигде не воссоздается с сосредоточенной воскрешающей энергией, но зато автор везде его касается и, лишь коснувшись, тотчас же делает ответвление в сторону. Ответвлений этих, или косвенных характеристик, столь много, что они своей чашей покрывают основной кряж дерева, на котором они растут. Хорошо это или плохо? Смотря как сделать. Если сделать так, что ответвления интересней кряжа, когда, так сказать, служебные подробности живут на свету и покрывают тенью основной ствол темы, — тогда плохо. Так же плохо, как если бы боковая ветвь истощила преждевременно материнское дерево или, другое сравнение, если бы пища состояла больше из пряностей и меньше из хлеба и мяса.

Изучим, как это сделано у Шкловского.

«Говорят, как он (Маяковский) сопротивлялся в тюрьме, и это верно, Владимир Маяковский был крепчайший человек.

Но ему было шестнадцать лет.

Мальчика продержали в одиночке пять месяцев. Он вышел из тюрьмы потрясенным.

В тюрьме он очень много прочел, — столько, что можно сообразить только потом.

Вышел он, зная, что такое мысль и как человек отвечает за свои убеждения.

Маяковский в тюрьме научился быть товарищем и в то же время научился замкнутости.

Это был очень скрытный, умеющий молчать человек.

Маяковский ушел из Бутырок зимой без пальто, пальто было заложено. Он пришел домой, в маленькую квартиру. Надо было опять красить яйца для магазина Дациаро…» Еще несколько строк — и непосредственное, прямое изображение Маяковского «ответвляется», автор переходит на работу косвенным приемом. «В одном рассказе Уэллса на окраине города живут обедневшие муж с женой… Люди большого города любят ручную работу и механизируют художника… Один мой друг по Лефу… Фабрика массовым образом изготовляет только оригинальные галстуки». Весь этот боковой способ для характеристики бедной судьбы мальчика Маяковского — и, стало быть, введение к образу всего Маяковского — сам по себе настолько любопытен, что имеет для читателя самодовлеющий интерес; в этом сила «бокового хода» Шкловского, а не в том, что таким приемом глубже и точнее изображается натура юного Маяковского. Литературный прием работает отдельно, вне своей служебной нагрузки. В данном случае такой способ письма напоминает поведение того мальчика, которого родители послали в магазин купить хлеба, но мальчик, встретив товарищей, заигрался с ними на дворе, забыл, куда его послали, потерял деньги и после был приведен матерью за руку домой, а отцом наказан.

Мы понимаем намерение автора. Он хочет изобразить мир, в котором рос его любимый друг и поэт, и не желает упустить ничего, что послужит в пользу его вечной памяти и в

объяснение его жизненной судьбы. Но и для описания мира, окружающего поэта, требуется, чтобы у автора была налицо ощутимая для читателя глубокая душевная привязанность к поэту, не затеняемая живописными подробностями этого внешнего мира. Тогда мир, описываемый Шкловским, был бы воодушевлен и составлен воедино образом героя, а не распадался на фрагменты. При обилии же отдельных живописных картин, лишь косвенно, декоративно относящихся к поэту, читатель может остаться при впечатлении, что в мире есть чем заинтересоваться и кроме личности скончавшегося поэта; на свете всего много. Но ведь книга написана (должна быть написана) именно о Владимире Маяковском, и издана она в 1940 году…

В этом смысле, нам кажется, автор сам слишком любит истекшую и текущую жизнь, чтобы быть слишком потрясенным творчеством, судьбой и кончиной великого поэта. Автор позволяет себе заниматься (изредка, правда, — не всегда) игрою своего ума и таланта, вместо того, чтобы в данной книге посвятить свои серьезные способности всецело В. В. Маяковскому, поскольку эта книга посвящена поэту, поскольку Маяковский не повод и не может служить поводом для лишнего доказательства или упражнения таланта и ума какого бы то ни было одаренного писателя. Нельзя и не надо стараться быть постоянным любимцем публики или «милым грешником» ее. Это занятие не для нас. Мы не «у ковра», а в литературе.

Мы хотим сказать следующее. Нужно любить, когда пишешь книгу не вообще искусство, не вообще литературу, не вообще даже человечество или лучшую идею о нем, а нужно любить в этот момент только избранную тему, точнее — только данного человека, которому посвящены все усилия писателя. Тогда, как результат этого увлечения, появится все: и литература и служение лучшей идее человечества нашего времени.

Увлечение же Шкловского литературным искусством, это его увлечение затушевывает в книге образ В. В. Маяковского. Автор слишком профессионал, чтобы быть художником, предавшимся своему делу со страстью невинности, с надеждой неопытности. Профессионал любого дела знает, что у него «не получиться не может», что удача его не минует, рука сама знает, как делать. Надо, однако, отказаться от сознания собственной удачи, чтобы научиться вперед работать безошибочно.

Но разве эта книга Шкловского — неудача? Нет, она сделана умело и профессионально, в духе того жанра автора, которым он настолько овладел, что из жанра можно сделать уже механизм, поэтому большой погрешности, большой ошибки или неудачи у автора не может быть. Опытность в искусстве может предупреждать ошибки и предохранять от создания шедевров. Один писатель сказал как-то: мы слишком опытны, чтобы не напечататься! Это — отвратительная уверенность, потому что писательский опыт, не обновляемый, не питаемый жизненной судьбою, есть гибель для художника.

Писатель в каждой своей новой вещи должен быть готовым на риск ошибки и провала, потому что он не только строитель, но и исследователь.

Обратимся к тексту книги: «На памятнике Пушкину, в постаменте, перевранная надпись. А в общем — весна» (Маяковский — юноша, и Шкловский здесь традиционен в своем жанре: он сбивает «боковым» вмешательством начатую тему: пусть надпись переврана, но «в общем — весна». Маяковский вырастет, будет революция, и надпись исправят). Далее: «Красная площадь от утреннего света как будто усеяна костями. Ребрами и черепами кажется булыжник.

И может быть, утренняя мостовая похожа на озеро, покрытое рябью, и к берегу пристал неуклюжий корабль Торговых рядов».

Это относится к Москве, это относится в автору, написавшему сценарий «Минин и Пожарский», это, допустим, еще раз доказывает прогрессивую роль торговой буржуазии («корабль Торговых рядов»), но это не обязательно имеет отношение к сущности Маяковского. Такая поэтическая иллюстрация может иметь отношение и к другим темам, а в литературном искусстве нам не нужны взаимозаменяемые детали детской игрушки «меккано». Ведь это не все равно, что Маяковский, а что Минин и Пожарский — оба.

Продолжим доказательство своего положения о вреде пользования повторяющимся жанром, а затем перейдем к тем страницам книги, где автор пытается сломать пределы собственной литературной привычки, то есть где он ближе приближается к решению поставленной темы.

«Ахматова конкретна, — пишет Шкловский, — как мастер лимузинов.

Он снова тронул мои колони Почти не дрогнувшей рукой».

«Как мастер лимузинов» — Шкловский сказал для своеобразия. Означает же это вот что: Шкловский думает: у всех же так, трогают вначале что-нибудь, допустим, — колени. А затем — одинаково. Это похоже, как лимузины, думает Шкловский. Он не понимает, что мысли и действия людей в одинаковых обстоятельствах тоже почти одинаковы (и здесь нет ничего дурного, порочащего), но чувства их всегда разнятся, чувства их всегда индивидуальны и однократны. Действия шаблонны, а жизнь неповторима. Ахматова пишет именно об этом, а Шкловский, не понимая, думает о производстве лимузинов: играя метафорой, автор и выигрывает одну метафору. И вскоре тут же он пишет: «Поэзия ждала конкретности». Конкретность как раз и заключается в изображении чувства, мысли и действия человека, в описании его однократного характера. В книгу же Шкловского столько впущено всякого материала, который мог относиться и к теме о Маяковском, мог касаться и темы о «Русских пропилеях», что основному образу, изображаемому автором, мешает слишком густая среда. Конкретность темы съела ее объясняющая обстановка. «Основание» столь обильно, что кирпичи фундамента вышли не только в надстройку, но даже на чердак. В таком здании жить трудно, но существовать, конечно, возможно. И автор подробно описывает, как существовал тогда Маяковский: кто были его знакомые, какие надежды питали люди его времени. Автор изображает эту среду чрезвычайно подробно, с точным знанием предметов, с фамилиями, адресами, с указанием дома и даже строительными изменениями в домах: «Был такой кружок, сейчас в его помещении на Дмитровке — прокуратура, но помещения не узнаете: дом надстроен. Когда-то там было Общество свободной эстетики… Здесь был центр Москвы, здесь было новое благородное собрание. Внизу был бильярд, туда ходил Маяковский».

Все это верно и точно, но сделано одно упущение. Здесь в книге, как и раньше и позже в ней же, не сделано усилия от внешнего перейти к внутреннему — от среды к человеку, то есть к Маяковскому. И среда продолжается, а поэт просто существует в этой среде «самотеком».

В. Шкловский отлично знает петербургско-московскую литературную обстановку того времени и превосходно изображает ее, пользуясь своей почти фотографической памятью. А нам хотелось бы, помимо душных петербургско-московских литературных ущелий, увидеть в книге образ Маяковского, ищущего выход из этих ущелий на улицу, населенную народом. Ведь Маяковский и тогда имел в сердце и сознании своем, — пусть в первоначальном звездообразующем виде, — то, что объявилось в нем позже во всеуслышание. Важно было узнать Маяковского именно тогда, а не теперь, это тем легче сделать, что В. Шкловский любил Маяковского и ценил в нем огромного поэта и тогда, в далеком прошлом, в юности поэта.

«Искусство — это одна суета», — говорит Брик, а Шкловский памятует и записывает. Интересно, что бы вышло, если бы Брик определил искусство как полезную деятельность и занялся бы этой деятельностью. Чуковский пишет о Маяковском (в те, конечно, времена): «И, конечно, я люблю Маяковского, эти его конвульсии судороги, сумасшедше-пьяные всхлипы о лысых куполах… о букете из бульварных проституток… но ведь, шепну по секрету, Маяковский иллюзионист, визионер…» И дальше — тот же критик: «…вот Маяковский, симулянт сумасшествия, огненности, а на деле (открыть секрет?)…» Таковы были писавшие о Маяковском и знавшие его, шепчущие и открывающие что-то по секрету пошляки, а Маяковский противостоял им почти в одиночестве.

Вот этого, такого, главного Маяковского читатель и желал бы более всего увидеть изображенным в книге друга умершего поэта, в книге В. Б. Шкловского. Если бы

существовал этот образ в книге Шкловского, тогда никакая обильная, подробная, биографическая среда не помешала бы ему: среда бы его не съела, как в книге (в формально-литературном отношении), он бы сам съел среду, как приблизительно и было в действительности — при помощи Октябрьской революции, среду, столь ненавистную и столь ядовитую, что она из последних сил успела отомстить поэту.

Страницы книги, посвященные заповеди «мне отмщение и аз воздам», — воздам за друга, в память и в славу его, — лучшие в работе Шкловского, лучшие потому, что они глубже и реальнее показывают привязанность автора к поэту и тоску по нем. Здесь В. Шкловский уже менее считается с законами собственного жанра, с пределами и условностями литературно-художественного искусства, он идет напрямую, публицистически, и он выигрывает. Если бы такие страницы распространялись на всю книгу, — мы имели бы лучшую монографию о Маяковском. Если бы В. Шкловский сломал границы своей литературной привычки, он бы написал о Маяковском, может быть, как никто из его современников. Он уже приближался вплотную к решению темы, но начал слишком рано тормозить себя; с первых страниц книги он погрузился в «среду», в житейскую кашу, оторвав свое внимание от единственного лица.

Мы отдаем В. Б. Шкловскому свое большое уважение — в признание того, что он и сам отлично понимает правду того, о чем мы тут написали. Мы пишем здесь не ради поучения, а ради напоминания.

Итак, в книге много страниц, посвященных отомщению за поэта. Приведем в заключение несколько строк из них: «Магеллану удалось объехать Америку, удалось соединить океаны, но живым на родину он не вернулся.

Маяковский получил признание в январе 1930 года, когда читал поэму „Ленин“ в Большом театре.

Это было признание партии.

Но был он организационно в РАППе.

А РАПП был группировкой, школкой, она содержала в себе литературный заговор.

Он искал товарищей, в РАППе ему товарищей не было».

И дальше: «Прошел один человек, другой прошел. Были они с портфелями. Шли разговаривать о своих организационных делах. Прошел низкорослый человек с голым черепом, обтянутым бледной кожей.

Нес он рыжий, большой, блестящий портфель. Человек очень торопился: Маяковского шел перевоспитывать».

К сведению В. Шкловского здесь надо сказать, что этот человек не стал бы торопиться даже ради перевоспитания Маяковского: он торопился по более сугубо близко касающимся его делам; если бы он торопился по делу Маяковского, в этом был бы элемент какого-то понимания Маяковского, а какое же там было понимание?

И вот Маяковский умер. Он «лежал в светло-голубой рубашке, там, рядом на цветной оттоманке около мексиканского платка». «День, светло, очень много народа». «Не было раппов. Они сидели дома и совещались, готовили резолюцию».

Магеллану было трудно, но земной шар один, и он его объехал, он завершил открытие мира; дело же поэзии не окончено, и за поэтом всегда остается, всегда возможен подвиг.

Рассказы К. Паустовского

Писатели Джозеф Конрад, А. Грин и К. Паустовский — литературные родственники. Мы их здесь не будем сравнивать — кто из них глубже и сильнее по своему дарованию и работе, а кто слабее. Мы укажем только на их родственность и преемственность.

В смысле изображения характера человека Конрад был относительно более реалистическим художником. Грин сознательно работал как чистый романтический фантаст.

Паустовский же очень часто пользуется для изображения человека в своих рассказах выдумкой. Выдумка, по нашему мнению, хуже, чем реалистические средства, хуже даже, чем

чистая, сверкающая, бесплотная фантастика Грина. Оговариваемся: мы здесь рассуждаем только в отношении образов людей в рассказах Паустовского, но не касаемся его очерков — пейзажа, где Паустовский работает средствами наблюдения и впечатления, умноженными на свой поэтический дар.

Первый рассказ сборника «Музыка Верди» уже дает нам представление о способе Паустовского изображать человека. Мы бы оставили этот рассказ без внимания, если бы тот же способ не посторялся в других рассказах автора.

«Командир встал, — пишет Паустовский. — Это был молчаливый седой человек. Он видел в своей жизни много смертей, много штормов… Он знал беспощадность борьбы… Он был одинок… Революция перечеркнула прошлое твердой рукой и внесла в сознание простоту и ясность. Ей он был предан как боец, как бывший шахтер и как человек точного и светлого ума».

В интонации этой характеристики вы слышите лишь два инструмента — медную трубу и барабан, а этой музыки мало для описания даже самого примитивного существа, тем более ее мало для изображения командира крейсера, сложного, благородного человека нового мира. Если же автор продолжил бы еще немного характеристику командира «как человека точного и светлого ума», то он, при серьезном намерении, неминуемо перешагнул бы черту, за которой началась бы область иронии.

Рассказ, при всем благородстве и чистоте излагаемого в нем факта, оставляет впечатление неловкости, потому что это благородство, эта нежность, возвышенность, предупредительность, заботливость, гуманизм, одухотворенность, сознательность всех персонажей рассказа словно стерилизовали действительность, и все хорошее и доброе на свете стало невесомым. Эта невесомость рассказа делает его незначительным произведением: излишнее, навязчивое, кокетливое благородство человеческих натур, населяющих рассказ, опустошило его.

В рассказе описано, как московская актриса Солнцева должна была спеть Травиату «на броневой палубе крейсера». Но актриса была расстроена. В Москве, в больнице, «она оставила больного брата, почти мальчика. Он лежал в больнице и ждал тяжелой операции». Во втором акте «Солнцева глотнула воздух и заплакала. Слезы катились из ее глаз». Командир корабля, проявив заботу об артистке, прекратил представление, отвез артистку на берег, снесся с командующим флотом, заказал место в скором поезде на Москзу, прервал старшину-краснофлотца, который при артистке начал бестактно болтать про одного профессора, который хорошо делает операции сердца: «— Помолчите, Кузьменко, — сказал командир».

В Москве «все сошло на редкость удачно», брат был «прекрасно» оперирован. Солнцева сейчас же поехала обратно на юг, на борт крейсера. Спектакль был повторен. «Она пела блистательно. Голос ее звенел и томился над бухтами». После спектакля командующий флотом лично поблагодарил Солнцеву. «Свежий ветер дул с моря…»

Все прелестно, нежно и красиво, как оно и быть должно.

В рассказе «Колотый сахар» автор приезжает в городок Вознесенье. На ночлеге он встречает некоего старика, оказавшегося собирателем народных песен и сказок. К старику, по навету хозяйственника-командировочного, придрался было милиционер с требованием документов для выяснения личности. Но старик рассказал про былое, спел песню, и милиционер понял вдохновенную, артистическую душу старика и отказался проверять у него документы. Более того, милиционер, оставив избу, вскоре прислал с девочкой гостинец для дедушки — колотый сахар и баранки: административность, дескать, административностью, а у милиционера тоже внутри есть человеческое сердце, и ради искусства он не поглядит в документы. Тронутый подарком, старик вытер слезящиеся глаза и произнес: «Жалко помирать, уходить от ласковости людской, и-и-й как жалко!»

Таков второй рассказ, в котором снова образ человека сделан из материала благородного, сладкого, но почти невесомого.

И вдруг этот рассказ кончается фразой: «Северное лето стояло вокруг — неяркое,

застенчивое, как светлоглазые здешние дети». И здесь мы услышали естественный, искренний голос писателя, не заглушённый сладкогласием оперной артистки и певучего старика. Может быть, в этом направлении и следует искать дорогу в собственную страну писателя, необходимую ему для себя и нужную для нас. Но прежде чем достигнуть той поэтической страны, в которой вдохновение писателя живет свободно и талант его работает точно, нам необходимо миновать еще некоторые препятствия, и препятствия серьезные.

Рассказ «Доблесть» сделан из того же приблизительно материала, что и два предыдущих рассказа, но количество выдумки в нем, пожалуй, еще более обильно, и выдумки еще более медоносно-благородной.

Летчик Шебалин доставляет в приморский город мальчика семи лет, получившего сотрясение мозга. Полет происходил в тумане. Другой летчик, Ставриди, шел сквозь туман «и рассеивал за собой широкими дорогами наэлектризованную пыль», чтобы уничтожить туман и создать свободное видимое пространство для Шебалина. Вся техника поставлена на службу маленькому больному человеку. «Врачи признали состояние мальчика почти безнадежным, но допускали, что благоприятный исход возможен при условии абсолютной тишины и покоя. Через час… на улицах было расклеено постановление городского совета, предлагавшее всем гражданам города соблюдать глубочайшую тишину. Наряды милиционеров прекратили движение около больницы».

И с этого момента в городе началась некая оргия гуманизма. Дело не в том, что в наших условиях такая вещь — немыслимое дело. Подобные факты много раз имели место в действительности. Но писать об этих фактах следует со спокойным, глубоко дышащим сердцем, а не с подпрыгивающим восторгом, и чернилами, а не слезами энтузиазма. В противном случае получается вот что:

«Без всякого приказа город затаил дыхание». «Громкоговорители были выключены». «Пионеры образовали отряды по поддержанию тишины, но у этих отрядов почти не было работы» (сознательность граждан дошла до зенита и даже выше). Фонарщик, запевший песню на улице, был враз остановлен пионерами. «Тихий разговор длился недолго. После него фонарщик сел на мостовую, стащил, кряхтя, ботинки и пошел на цыпочках к своему одинокому дому на окраине. Он грозил в переулки пальцами и шипел на прохожих. У себя дома он запер кошку в чулан, чтобы она не мяукала, вытащил из кармана старинные часы… положил часы на стол, прикрыл сверху подушкой и погрозил часам кулаком». Фонарщику оставалось только убить самого себя, чтобы не производить шума своим дыханием, во имя покоя мальчика, и тогда бы картина ликующего «гуманизма» была дорисована до конца. Пароходу, прибывшему в порт, отказано было в разгрузке. «Город затаил дыхание». «Город молчал». На город, однако, шел шторм. Но «гуманистам» все стихии нипочем. Они решают все задачи с легкостью необыкновенной, потому что они не люди, а выдуманные автором тени из потустороннего мира, они еле очерчиваются скорописью автора. «Под наблюдением изобретателя Эрнста в больнице заканчивается монтаж установки, наглухо выключающей внешние шумы». Вот и все, задача решена. Чтобы дать представление об огне, достаточно очертить мелом место на земле и написать слово «огонь», как в детской игре. И в подобных случаях, когда автор создает искусственное препятствие для развития своей искусственной темы («шторм»), но выйти из положения прямым преодолением препятствия не может, автор (как и многие другие писатели до него) выпускает некоего «чертика», вроде изобретателя Эрнста (обязательно «Эрнста», но не Ивана Петрова), и этот жалкий потомок «божественной машины», распутывавшей некогда у богобоязненных или беспомощных писателей узлы судеб, мгновенно решает все.

«Вы великий человек», — говорит впоследствии мать выздоровевшего ребенка Эрнсту. И автор серьезно рекомендует читателю этого Эрнста в качестве «великого, как и всякий трудящийся нашей страны», человека. Далее мать благодарит летчика Шебалина. «Лицо ее поразило Шебалина бледностью и радостной красотой» — и так далее.

Рассказы «Потерянный день», «Поводырь» и «Кофейная гавань» написаны в той же манере мнимой беллетристики; поэтому суждение о них поведет нас к однообразию.

Настоящим художественным произведением в книге является «Вторая родина», рассказ о Мещерском крае. Это и есть собственная страна писателя, открытая им для себя и для нас и открывающая нам Паустовского как истинного художника. В этом рассказе есть простое течение природы, воссозданное Паустовским с такой воодушевляющей прелестью, которая лишь изредка удается художникам слова.

В доказательство художественной силы Паустовского, проявленной в рассказе «Вторая родина», мы приведем несколько строк из этого рассказа. «Оба они (петух и корова) дряхлые старики, и, как всем старикам, им по ночам не спится и приходят в голову печальные мысли. Петух хрипло поет всю ночь безо времени, не соблюдая петушиных часов. После каждого крика он долго прислушивается, не отзовутся ли соседские петухи. Но вокруг спят черные леса, спит вода в озерах, и ни один петух не откликается даже за краем этой темной земли. Только сова бесшумно пролетит над крышей да в озере спросонок ударит щука. Петух прислушивается к лесному безмолвию, моргает красными глазами и снова кричит, призывно и оглушительно, и в горле у него после каждого крика что-то долго ворчит и затихает. Корова тяжело стонет всю ночь, и в ее шумных вздохах ясно слышны слова: „Ох, боже мой, боже мой!“»

И далее — в глубине рассказа: «Странный свет — неяркий и неподвижный — был непохож на солнечный. Это светили осенние листья».

Превосходен эпизод, где описывается заяц, помогший охотнику спастись от гибели в лесном пожаре, и как этот человек, потрясенный поведением зайца, перестал быть охотником и продал ружье.

И много есть еще чего другого превосходного в этом рассказе Паустовского. Поэтому нам кажется, что в лице Паустовского мы имеем художника «неодушевленной» природы, и он только начал испытывать свою силу, и в будущем мы, возможно, явимся читателями его новых, еще более совершенных произведений, посвященных «великому лику космоса», склонившемуся к человечеству.

В том же случае, если Паустовский будет работать лишь в этом направлении, то, по нашему убеждению, писатель будет находиться, так сказать, лишь в предыстории своей творческой судьбы. Пред ним останется еще благодарная и трудная задача — изображение человека; этой задачи никто из писателей обойти не может, хотя каждый из них подходит к ней своим путем: центр литературного дела всегда будет заключаться в существе человека, а не возле него. А в отношении А. С. Грина, Джозефа Конрада и других старших по возрасту литературных братьев Паустовского можно дать лишь один искренний совет — положительно и скоро их забыть.

«Неодетая весна» М. Пришвина

[текст отсутствует]

Ванда Василевская

Почти в середине Европы еще не так давно находилась страна — не очень большая по территории, но значительная по своей исторической трагической судьбе, где все противоречия капиталистического мира, особенно противоречия его последних десятилетий, существовали в своем наихудшем, наиболее невыносимом для трудящегося человека виде, смертельно опасном для всего народа. Эта страна — Польша.

Мы далеки от того, чтобы утверждать, что положение рабочего и крестьянина в другом районе капиталистического мира было лучше — особенно в последние годы — чем в Польше, но разница все же была, и эта разница явилась результатом исторического своеобразия Польши, в смысле ее положения и развития среди других стран Европы.

В последние два десятилетия это своеобразие Польши еще более увеличилось, потому что Польша в это время занимала положение барьера, рубежа между страной социализма и

странами империализма, — империализма последних лет, авантюристического, обезумевшего, идущего на собственную погибель в мировой войне.

В. Л. Василевская жила на рубеже капитализма и социализма. Этот рубеж есть не только пространственное понятие: в нем есть и экономическое, и политическое, и духовное содержание; именно в феодально-буржуазной Польше система эксплуатации существовала в своей наиболее вопиющей и трагической форме, обрекая народ на быстрое вымирание; именно там трудовой народ испытывал острое ощущение близости нового мира, Советского Союза, — он мог его видеть даже воочию, через границу.

В послесловии к роману «Пламя на болотах» В. Василевская пишет:

«Эту книгу — результат длительных и неоднократно повторявшихся странствий по рекам Полесья и Волыни — я закончила в мае 1939 года. Она также является плодом того сильнейшего протеста, который нарастал во мне, когда я наблюдала, как погибал с голоду, боролся, подымался и вновь падал украинский и белорусский крестьянин».

Погибал с голоду, боролся, подымался, вновь падал и снова боролся в прежней Польше не только украинский и белорусский крестьянин, но и польский, как это доказано в других романах Василевской — «Земля в ярме» и «Родина».

Будущее для рабочего и крестьянина капиталистической страны отделено от них в некоторых случаях лишь пространством. Крестьянин Иван, один из героев романа «Пламя на болотах», перед своей гибелью в болотной пучине уже видел страну, куда он шел за жизнью от смерти.

«Далеко-далеко разлеглась равнина, и чем яснее светлел день, тем больше ширилась она, необъятная для взгляда, порождавшая тоску. Во все стороны простиралось болото, недоступное для человеческих ног, и казалось, что оно без конца и края. А между тем, позади проходила граница, и было все, от чего Иван убегал. И где-то здесь, совсем близко, была неизвестная страна, о которой рассказывал когда-то Петр Иванчук, страна, где мужик был человеком, а не затравленным зверем… Иван сомкнул усталые веки».

Иван уже умирал.

Василевская находит точные слова для изображения предсмертного состояния человека. Лишь тот, кто обладает очень большим талантом или сам близко ощущал смерть, способен написать такие слова про погибающего Ивана:

«Перед ним проходили человеческие лица и оставляли его равнодушным, не дрогнуло ни разу сердце; сдавленное непереносимой тяжестью… уплывала жизнь, и он не знал, чья это в сущности жизнь — чужая, какого-то незнакомого мужика, или его, Ивана. Что это была за жизнь? Как шла, какими путями?»

Равнодушие, завладевающее сердцем человека перед его смертью, есть вид особого защитного милосердия, чтобы уменьшить горе его расставания с жизнью, людьми, природой. Это предсмертное равнодушие Ивана есть открытие Василевской — открытие столь точное, словно смерть пережил сам автор. Но одна психическая или физиологическая картина смерти человека, сколь бы она ни была объективно правдива и художественно совершенна, не есть полное дело искусства. Иван умирает не от того, что он завершил свою человеческую жизнь, а потому что жить ему на родной земле стало невозможно. И поэтому его посещает мысль: он ли это жил на свете, или это была жизнь чужая, какого-то незнакомого мужика? Действительность была столь невыносима, она так долго и непрерывно мучила человека, что ему кажется, что всего пережитого не существовало и не могло существовать, — настолько все было страшно, неестественно и мучительно. «Это жил не я», — думает перед кончиной замученный человек, вспоминая свою минувшую жизнь, и эта мысль доставляет ему утешение.

Безработный Юзеф Сикорский (повесть «Облик дня»), приговоренный к повешению, не желает просить о помиловании и не понимает, зачем ему нужно помилование.

«Неужели они думают, что он стосковался по своей лачуге без окон, без печи и дверей, по неистовому крику вечно голодного ребенка, по своим дням нищего и преступника — и захочет возвратиться к ним хотя бы много лет спустя? Что ему так дорога его жизнь,

беспросветная, безрадостная, затравленная жизнь? Нет. Он устал. Он уже за пределами всего, что можно перенести… Глазам уже не надо будет смотреть, ушам — слушать, усталым ногам — ходить».

Но смерть не есть решение вопроса о жизни — смерть есть только крайний, последний способ самозащиты жизни от нестерпимой муки; решение вопроса — в определении причины страданий и гибели, в борьбе с эксплуататорами, захватившими все средства труда и существования, и в победе над ними.

«С корнем, до самого основания без остатка…» — говорит про себя революционер Анатоль, выходя из зала суда после осуждения Юзефа.

Основная, главная и единственная идея творчества Василевской во всех ее вышедших книгах заключается в изображении борьбы народа — рабочих, крестьян и батраков — со своими угнетателями и в помощи этой борьбе, в подсказывании трудящимся, что им надо делать дальше, чтобы победить. Творчество писательницы всецело подчинено задаче помощи обездоленным и побежденным, ради их победы, и отсюда все свойства ее творчества.

В романе «Пламя на болотах», последнем по времени выхода в свет, изображается украинская деревня в Западной Украине, жители которой обречены на безземелье, на голод, на отчаяние, на конечное вымирание, потому что польская буржуазно-национальная диктатура все туже и туже сжимает вокруг украинской деревни смертный обруч угнетения. Пастбища, пахотные земли и даже воды экспроприируются у крестьян правительством. Экспроприация производится по разным поводам и зачастую под скрытым, обманным наименованием. Под видом ко-масации, то есть мероприятия, проводимого якобы для ликвидации чересполосицы, земли крестьян отходили к помещикам, кулакам и осадникам. Для осадников же (осадник — фигура, соединяющая в одном лице полицейского, солдата и кулака) правительство отводило лучшие земли крестьян посредством прямого их изъятия — без особых маскировочных предлогов. Под видом арендных договоров крестьяне могли ловить рыбу в водоемах лишь на кабальных условиях.

В форме «государственного порядка и законности» крестьян окружала цепь неволи; эта неволя обрекала их труд, их имущество и самую жизнь на расправу чиновников, помещиков, кулаков, полицейских, осадников, спекулянтов и прочей саранчи. В ответ убийцам и эксплуататорам крестьянство выдвигало своих героев и заступников. Надолго уводят ц тюрьму Петра Иванчука. Тоска об этом Петре, робкая надежда на его возвращение проходит как скромная песня по всему роману. Петра любит Ядвига, дочь мелкопоместной помещицы. Сама Ядвига, как и ее младший брат, — на стороне деревни, народа, но положение Ядвиги двойственное, и ход вещей, сила обстоятельств заставляют, в конце концов, Ядвигу выйти замуж за Хожиняка, осадника, навсегда оставив, таким образом, надежду на встречу с Петром, на свое человеческое и женское счастье.

На место Петра крестьянский народ выдвигает новых борцов за свою судьбу. Более того, народ находит такую тактику борьбы, которая не дает возможности полицейским силам подавить назревающее крестьянское движение. Эта тактика заключается во всеобщем, может быть, даже безмолвном, сговоре народа, когда против врага действует почти каждый человек, притом не обязательно самый храбрый или выдающийся, — и по общей жизненной необходимости, которая крепче, чем дружба, никто никого не выдает. Народ начинает действовать анонимно, как один большой герой, и усилия полиции найти «виновного» сводятся на нет. Подыхает собака осадника, сгорает его усадьба, сгорает хлеб — и невозможно найти, кто это сделал. Сделали это, быть может, один-два человека, однако в их руки вложена единодушная сила целой деревни. Но деревня, конечно, сплошь единодушной быть не может; в ее среде живут люди разного хозяйственного положения, разных интересов, и могут встретиться прямые враги народа и агенты полиции. Таков, например, Хмелянчук. Они могут сделать кое-что вредоносное, но остановить народное движение не могут, потому что сила народа подобна силе растущей травы и текущих рек. Это положение в некоторой степени понимает и начальник местного полицейского поста Сикора. Он

размышляет таким образом:

«Что могли сделать три человека (штат поста. — *А. П.)* против этой организованной враждебности? Глупый Вонтор (полицейский. — *А, П.),* которого, в сущности, ничто не интересовало; Людзик (другой полицейский. — *А. П.),* воображающий, что завоюет весь мир… А что здесь когда-либо удавалось? Ничего… С злобной радостью, словно это была веселая шутка, он подумал о том, что все равно мужики прикончат их рано или поздно. Больше и ждать нечего».

Это верно, хотя здесь изложена мысль врага.

Итак, Петр в тюрьме; Иван, уходя от мести полицейских за убийство полицейского Людзика, погибает в болотах на восточной границе; горят усадьбы осад-ников; Ядвига соединяет свою жизнь с врагом народа, осадником Хожиняком. Что меняется в мире, откуда светит свет? Меняется многое — сквозь отчаяние, неся жертвы, напрягаясь в терпении и подвиге, обездоленный народ все же движется к своей собственной цели.

Ядвига стоит ночью у окна. Муж храпит на кровати. Будущее ничего не обещает молодой женщине; она сама не захотела бороться и завоевывать свое будущее; она сама, став женой осадника, отрезала себе путь в деревню, где сейчас поют девушки, которые могли бы быть ее подругами, но теперь не будут.

«Далеко на мостике запели девушки…

Поведут меня брестской дорожкой
Два жандарма, и прямо в тюрьму…

Девушки пели на мосту; громкие, свежие голоса вызывающе неслись в ночной мрак, песня плыла по туманам, стлавшимся над водою, по ольхам, кудрявившимся в сумерках, по жасминовым кустам в саду…

В одиночке сидеть очень скучно,
Там я буду с тоски помирать;
Сердце кровью мое обольется,
Как я буду друзей вспоминать…»

Девушки-крестьянки поют печальные песни, но голоса их звучат вызывающе, — они поют не во имя печали, но ради надежды; в песнях их есть горе, но нет отчаяния. Песня их как бы осваивает горе, переживает и преодолевает его.

«Что же ты сделала? Где ты,
Ядвига, Ядвига, Ядвига?»

Ядвиге тоже трудно и горестно, но ее трудность, ее горе совсем иное, чем печаль Олены, сестры заключенного Петра, которая поет сейчас там с подругами, на мосту. Ядвига «думала о себе, словно о ком-то постороннем и хорошо знакомом, о ком-то, кого надо пожалеть, ах, как глубоко пожалеть… Где спрятаться, куда бежать от самой себя?

…За окном стояла тишина— и опять ворвались в нее звонкие голоса…

Привык я к камере немилой,
Привык к висячему замку,
Привык к решетке я железной,
Привык к тюремному пайку…

О ком думают девушки на мосту?»

О многих и о многом. Они думают не только о своих заключенных женихах и братьях, — они думают о всей судьбе, своей и чужой. И если они умеют из своей печали

сложить и спеть песню, значит — они имеют способность к надежде и силу для борьбы, значит— их горе преходяще, и счастье для них возможно. И, кроме того, их много, они обручены между собою тайной и прочной связью дружбы и единодушия, потому что они — народ, а Ядвига — отщепенец, почти изменник.

«Далеко во тьме светился слабый огонек. Где-то на болотах, за рекою горел костер возле рыбацкого шалаша».

Что там? Ядвига знала, что там:

«Красное пламя падает на сидящих у костра людей, на коричневые, сожженные солнцем и ветром, высушенные голодом, голодом летним и голодом зимним, мужицкие лица. Спокойные и всегда одинаковые. Сидит Кузьма, который возвращался к своей земле из-за Берлина, — и ногтями вырывал эту землю из-под колючей проволоки, из-под чешуи снарядов. Сидит Макар, владелец вечно расползающейся сети… — и все они, выросшие на этой земле, окупающие эту землю голодом, потом, слезами и смертью, связанные с нею навеки, с лицами цвета земли, с тишиною земли во взглядах».

Художественная сила Василевской, и не только художественная, но и сила объективной истины, не требует с нашей стороны ни особого разъяснения, ни подтверждения. Настоящий художник делает все сам за себя. Нам остается лишь попытаться понять действительность, изображенную писателем, и притом понять так, чтобы наше понимание приблизилось к мысли писателя.

В чем же заключается окончательное следствие или вывод из романа «Пламя на болотах»?

Гибель Ивана, убегавшего в Советский Союз, отчаяние тех, кто остался позади Ивана, подсказывают единственно правильный вывод. Надо было пойти навстречу идущим к нам и погибающим… Судьба польских батраков и польского крестьянства не лучше, чем была судьба украинцев и белорусов в восточных областях бывшего польского государства.

Батрак Кржисяк вспахивает поле под картофель — так начинается роман «Родина».

«Надвигалась зима. Сонная мгла стлалась над полями, путалась в зарослях, оседала в ложбинах. Бледное солнце недвижно стояло на полинявшем небе.

— Н-но, пошла!»

Сонная, долгая мгла стелется над всей страной. На мокрой, унылой земле стоят бараки для батраков. Невдалеке от бараков помещичья усадьба. Далее — деревня. И хотя в деревне положение лишь немногим лучше, и то не для всех крестьян, чем положение батраков в помещичьих бараках, все же батраки чувствуют разницу между собой и крестьянами. Там — самостоятельные хозяева (по одной видимости, конечно), здесь — наймиты, у которых ничего нет, даже жилища: помещик может выселить любую батрацкую семью.

Медленно тянется жизнь в бараках. Беспрерывный труд, в теле тоскливая, непреходящая слабость от плохого хлеба, пустой похлебки, картошек, впереди — мгла скучной, печальной жизни; жалко только женщин и детей, и себя тоже иногда жалко, — поэтому и приходится терпеть такую судьбу, может быть, в будущем и случится что-нибудь.

В «Родине» Василевской изображение быта и труда батраков доведено до такой степени реальности, что читатель явственно, физически ощущает и кислоту в желудке от батрацкой пищи, и тяжкий воздух барачного помещения, где спят несколько семейств, и пробуждение на зимней холодной заре, когда надо идти на работу, и тяжесть земли под лемехом плуга.

Редко кто из писателей владеет уменьем изображать самый процесс труда — изображать не столь прекрасно, сколько точно, что и будет прекрасным. Василевская это умеет делать.

Батраки работают на соломорезке. Наступили сумерки.

«Когда стемнело, пришел приказчик и принес фонарь… Они (батраки. — *А. П.)* больше не разговаривали. Невмоготу было, насилу переводили дух, насилу выжимали из себя работу. Теперь уже с трудом давалось каждое движение. Оно длилось бесконечно, разделенное на мелкие части, утомительное, казавшееся непосильным. Не покидала мысль,

что вот надо нагнуться, надо нажать, надо повернуть, надо подать сноп и резать сечку так, как наказывал приказчик».

Надо было все это испытать, чтобы так верно описать труд, а опыт не менее важная вещь, чем талант. Для переутомленного человека сопротивление работы начинает возрастать именно в геометрической прогрессии, когда грамм обращается в килограмм, а время работы разделяется на секунды, а каждая секунда напряжения ощущается как острое страдание.

Медленно созревает, доходит до истины сознание в батрацком мозгу, — медленно не потому, что разум батрака истощен в рабском труде — рабство истощает, но рабство и учит, — но потому, что батраку, обманутому кругом, трудно поверить во что-нибудь, что действительно полезно для него, трудно даже допустить, что на свете возможны силы или обстоятельства, благосклонные к батраку.

Но передовые рабочие из города сумели убедить батраков, в том числе и Кржисяка, в пользе и в истине своего революционного учения. Рабочие доказали серьезность своих намерений не только словами, но и жертвами. Кроме того, доказательство истины революции находилось и возле самого Кржисяка — в батрацких бараках, в непосильном труде, в вечной нужде, оно было написано на лице его жены, на лицах батрацких детей, — на всех была одна печать горя, истощения и близкой смерти.

Но истина революции, рожденная из действительности, была замутнена, загажена и обращена в ложь польскими буржуазными националистами. Назревавшая пролетарская революция была подменена националистической. Кржисяка убедили, что причина зла — в русских, или австрийцах, или немцах. Если избавиться от них, то сама собой возникнет свободная крестьянская родина. На этой родине найдется и для Кржисяка своя изба, своя земля, своя корова, свое счастье. Все дело, дескать, в том, чтобы образовалась крестьянская Польша. И Кржисяк, много раз рискуя жизнью, борется во имя этой новой, крестьянской родины.

Дело, как известно, кончилось тогда созданием буржуазно-панской Польши. Для батрака ничего не переменилось, если не считать, что ему стало жить еще хуже. Целая жизнь, великий труд, жертвы, борьба — все пошло прахом; не совсем, правда, все пошло прахом: в голове и в сердце Кржисяка многое переменилось. Однако эту перемену своего сознания Кржисяк может завещать только будущему; он уже старик, он не может жить вторично; хотя с его опытом, с его знанием жизни, с его способностью к борьбе только теперь и следовало бы пожить. Он бы уж не потерпел краха, он бы не допустил, чтобы существование людей в их старости осталось бы таким же страдальческим, каким оно было в их юности, и даже хуже, чем в юности.

Кржисяк поглядел на своего сына. У сына в глазах была ненависть: мимо батраков — старого и юного — прошла помещица в сопровождении ксендза. Кржи-сяк-отец знал эту помещицу еще девушкой, он носил ее любовные письма. Теперь он видит ее старухой, Польша стала государством, а Кржисяк по-прежнему пашет чужую землю и живет в батрацком бараке.

Вся надежда на сына. Но есть ли большее отчаяние, чем то, которое посещает человеческое сердце, когда все усилия долгой жизни, прожитой жертвенно и героически, не дали результата?

«Лемех выскочил из земли. Кржисяк так поспешно ухватился за чапиги, что шапка свалилась с головы. Он крепко вбил нож в черную грязь. Павел стегнул лошадь еще раз. Пахали поспешно, с яростью».

Надо продолжать жить, если прожитые годы и не дали пока успеха батраку. Платеж за жизнь лишь отсрочен, и списывать его в убыток не надо и нельзя.

Творчество Ванды Василевской явилось плодом не только ее собственного сильнейшего протеста, — оно выражает протест польских рабочих, крестьян и батраков, а также протест украинцев и белорусов, проживающих на своих землях, входивших прежде в состав польского панско-буржуазного государства. Личный сильнейший протест Василевской, выразившийся в ее литературном творчестве, есть в то же время

революционный протест угнетенных трудящихся разных национальностей, живших в польском государстве. Именно поэтому книги Василевской приобрели столь большое значение, причем их значение состоит не только в том, что картина действительности, изображенная в книгах Василевской, объективно верна, но и в том, что благодаря своему проникновению в действия, в судьбу и в души людей, благодаря точному наблюдению хода событий, писатель сумел безошибочно предсказать движение действительности в будущее, и не вообще в будущее, а в будущее с именем — в социалистическое будущее, единственно возможное и желаемое народом.

Три книги Василевской — «Пламя на болотах», «Родина» и «Земля в ярме» — посвящены крестьянам и батракам. (О романе «Земля в ярме» мы напечатали особую статью — см. № 22 («Литературного обозрения» за 1939 год.) Четвертая книга Василевской «Облик дня», первая по времени выхода в свет, посвящена польскому рабочему городу. Эта книга имеет столь большое значение и своеобразие, что она заслуживает отдельной статьи.

«Пробуждение героя» Д. Алтаузена

Три сына у матери было — Егор, Никанор и Данила. Никанор и Данила были разумные и храбрые юноши, Егор же был с романтической дурью. Этот недостаток он нечаянно приобрел еще в детстве, когда «прибегал он с опушки, из бедной глухой деревушки» к забору помещичьей усадьбы и глядел на стан статуи, на античную фигуру, сооруженную поверх фонтана, —

Глядел, затаивши дыханье,
Как в утреннем белом тумане,
Колосья неся,
Из мрамора вся,
Стояла она на фонтане.
А он, словно нищий безродный…
Глядел сквозь забор
На мрамор ее благородный.

Деревенский мальчик с воодушевленным и глубоким чувством относился к этой благородной статуе:

Казалось, с улыбкой смиренной,
В одежде холодной и пенной,
Несла она вдаль
Большую печаль,
Тревожную тайну вселенной.

Мальчик довольно правильно понимал существо и значение произведения искусства, на которое он смотрел сквозь забор. И до самой юности он хранил в себе детскую мечту, свое воспоминание о прекрасной статуе, пока не пошел, вместе с двумя более разумными братьями, воевать против Колчака.

Но и там, на фронте —
…часто по горным привалам,
В тургайских лугах, за Уралом
Являлась она,
Чтоб ласточек сна
Ему навевать покрывалом.

Это не реалистический романтизм (если такой есть или должен быть), но хороший, хотя и плохо написанный («чтоб ласточек сна ему навевать покрывалом»); однако все же можно понять, в чем тут дело.

Сначала три брата собираются, прощаются с матерью и едут в поход. В это время, как сказано в романтической легенде Алтаузена, на Урале уже гулял Гайда в шарабане. Он приехал туда прямо из Праги и пробовал — по привычке — самогон из фляги.

Братья миновали «поля в белене и в бурьяне», оставили позади себя чернобылы, и мать их потеряла надолго из виду.

Егор геройски сражается с врагами:

Не раз приходилось Егору
Топтать колчаковскую свору…
Носил его, грудью играя,
Барабинский конь
Сквозь дым и огонь,
Ноздрями траву обдувая.
Но однажды —
Прорваться в опасную пору
С пакетом велели Егору.

Прорваться следовало в тыл Гайды, где был подпольный ревком. Семь дней мчался туда Егор. Домчавшись до места, где растет краснотал, Егор увидел, что конь его заскучал, точно он предчувствовал что-то дурное.

Казалось, среди краснотала
Душа у коня испытала
Такую тоску,
Что по волоску
Вся грива на нем облетала.
Как будто он чуял, что боле
Не ржать ему резво на воле.

И действительно, как вскоре оказалось, лошадь почувствовала шпионаж. Вдруг невдалеке, «отделяясь от склона», появляется девушка.

Егор зорко вглядывается в нее и обнаруживает следующее:

И все в ней, от губ в легкой дрожи
До светлого холода кожи,
И руки, и нос,
И пряди волос
До странности были похожи
На статую ту, что когда-то
Стояла, прохладой объята…
И, глянув на девушку эту,
Узнал он родную примету,
Увидел черты
Той детской мечты,
С которой скитался по свету.

Девушка эта — в точности, лицом и станом, похожая на мраморную статую — объясняет Егору, что она бежит от страха перед Наказным — атаманом Дутовым. Девушка рассказывает, что атаман спит рядом с казной и ест жирную еду, что купчихи его водят

«туда, где в бочках вода на травах настояна в бане», и что он, Дутов, когда врывается в села, то «бахвалится возле кружала». Только и всего делает Дутов, что бережет казну, ест, ходит в баню и бахвалится. Однако девушка в ужасе убежала от Дутова и теперь просит Егора: «Спаси меня, друг!»

Егору сразу почудилось детство — «и сад, и фонтан, и статуи стан».

Взволнованный Егор «гладил ей смуглые руки», но девушка уже уснула. Тогда и Егор, сморившийся в дороге, тоже лег с нею рядом и заснул. Во сне Егору снится мать, и что он будто вернулся домой за окончанием войны. Но дома нет ни Данилы, ни Никанора, а мать объясняет, что кругом нашей земли находятся враги, что «летят ястреба на родину нашу войною», «и старая мать от сына лицо отвернула».

Егор проснулся. Подсумок с пакетом для подпольного ревкома исчез. Девушки-статуи также не было возле него.

Егор кличет своего коня, «и конь, как струна, весь вытянулся до предела». Конь был в этот момент «до бешенства зол», точно понимая, что ему приходится иметь дело со шпионкой:

И возле крутого кургана
Сквозь ливень — в наклон
Догнал ее он…

Егор целится в девушку из нагана, и она от испуга застыла «на листьях степного богула». Егор рассматривает девушку, похожую прежде на античную статую, и замечает в ней черты грызуна, хищного зверя, птицы с большими когтями, волка и ведьмы с метлою. Тогда Егор убивает ее «в затылок брезгливо».

Недаром она не особо ругала Дутова, недаром и конь оробел перед тем, как встретиться с этой девушкой.

Гроза тут же осветила Егору «заброшенный сад», и он увидел там «разбитый фонтан, и статуи стан, засыпанный птичьим пометом». У статуи к тому же и «грудь отлетела», ничего хорошего в ней не осталось. Егор навсегда избавился от чувства очарования, которое вызывала в нем мраморная статуя — Венера, Афродита или с другим древним именем[2], — поскольку шпионка была похожа на нее, а Венера на шпионку. Поэтому Егор свободно перешагнул через мертвое тело шпионки и заодно сразу избавился от своей детской мечты — от любви к прекрасной статуе.

И снова Егор понесся вперед на своем чувствительном, бдительном коне по красноталу и ковылям (в отношении растительного покрова в поэме Алтаузена большое разнотравие).

Теперь, вопреки мнению поэта, мы сообщим наше мнение. Мы думаем следующее: не следует необдуманно отказываться от классического наследства из-за того, что дутовская шпионка оказалась схожей по лицу и по туловищу с Венерой. Прекрасное тело в данном случае, изложенном Алтаузеном, было случайностью, и, кроме того — прекрасное не есть обязательная форма шпионажа, а шпионаж, сам по себе, не может опорочить скульптурного искусства.

Что касается Егора, то автор романтической легенды, видимо, напрягал свой талант, чтобы создать из Егора героя, но сделал из него наивного дурачка; дурак же не может быть воспринят читателем как герой.

Драматическое движение поэмы традиционно и шаблонно. У нас миллионы матерей-патриоток; много было их в гражданскую войну. Но их отношение к родине и к родному сыну сложнее, органичнее и, в сущности, патриотичнее, чем показывает нам поэт («И старая мать от сына лицо отвернула», когда сын преждевременно вернулся домой с войны; правда, это было лишь в сновидении, это надо понимать как предупреждение сыну, чтобы он не утратил бдительности против врагов, но это не устраняет нашего возражения поэту). Далее.

[2] Судя по некоторым признакам, в поэме имелась в виду богиня плодородия.

Егору поручается отвезти секретный пакет. Сколько было у нас в литературе этих пакетов и гонцов! Поэты и писатели отдают почему-то преимущество службе связи. Это понятно — почему. Потому что им труднее открыть другую динамическую ситуацию, а связь всегда заключается в движении, хотя бы механическом.

Конь под Егором — сказочный конь, но хуже чем в сказках, потому что и в сказках кони — это лошади, и они там бывают более сильны, ловки и умелы, чем люди, но не более достойны их. Например, Конек-Горбунок и конь вещего Олега все же лишь слуги человека; если пойти дальше этого, то и сказка не выдержит перегрузки (сказка тоже считается с размерами реально допустимого и возможного для человеческой фантазии и достоверности), либо получится сатирическая форма, как, например, есть соответственно про лошадей у Свифта.

В отношении деталей поэмы можно привести много возражений, но раз мы считаем самую существенную идею поэмы порочной, то нам незачем порочить еще и детали, существенное выражено посредством деталей. Ограничимся одним примером:

Лил дождь, он подплясывал строго.
(Так в бурю у древнего лога,
Устроив ночлег,
Плясал /теченег,
Из дерева вырубив бога.)

Дождь здесь похож на пляшущего печенега, предварительно (перед пляской) устроившего себе ночлег и вырубившего бога. Но ведь редко кто видел пляшущего печенега, поэтому нельзя сказать, что он похож на строгий дождь.

В чем же, однако, заключается смысл «Пробуждения героя»?

Герой Егор, пробудившись, догнал шпионку, убил ее, возненавидел ее и одновременно отрекся от своей «детской мечты» — любви к мраморной статуе.

Если бы Алтаузен написал произведение равноценное «мраморной статуе» или даже превосходящее этот образец, то и тогда не было бы расчета чувствовать отвращение к «статуе»; ее пришлось бы сохранить хотя бы для сравнения с новыми, более совершенными творениями искусства.

Убийство шпионки — необходимость, но не воспитание и не постоянное содержание жизни Егора. Убийство же в нем «детской мечты» — усыпление и разложение человеческой души, а не пробуждение героя.

Вспомним такого человека действия и подвига, как Г. И. Успенский. Он был настоящим героем, но он иначе относился к «статуям», например, к Венере Ми-лосской в парижском Лувре. И красноармеец Егор, не выдуманный, а действительный, относится к «статуям», по нашему наблюдению, подобно Г. Успенскому. Плохие стихи или птичий помет не помешают красноармейцу разглядеть и понять великое произведение — «тревожную тайну вселенной», как сказал Джек Алтаузен.

Искусство, как и наука, вооружает революцию; как же революционный героический человек может быть враждебен искусству? В каком бы положении ни был этот человек, он не откажется от своего духовного оружия, от своего идеала, от своей мечты, потому что одной сабли мало для победы.

«Избранные произведения» В.Г. Короленко

В этой книге есть письмо В. Г. Короленко к детям Т. А. Богданович. В письме рассказывается о ребенке, пятилетней девочке, которая всем говорила правду в глаза. Человеку, который не очень нравился этой девочке, она говорила: «Ты смешной». Более привлекательному она сообщала: «Ты не смешной, хороший». В. Г. Короленко она сообщала: «Здравствуй, Короленко. Я тебя люблю» — и целовала его в лицо. Придя в гости к

писателю, ребенок старался помочь ему справиться с работой. Узнав, что резинка необходима для того, чтобы стирать сделанные ошибки, девочка интересовалась: «А у тебя есть сделанная ошибка?» — и, получив ответ, что ошибка есть, предлагала: «Дай я ее сотру». Стирая «ошибку», девочка отлично понимает, что она делает пользу, работает, а если даже ее работа и не очень нужна, то ребенок видит оправдание своего присутствия в другом: «Я не мешаю. Потому что когда любишь, так не можешь помешать». Управившись с одной «ошибкой», девочка просит еще «ошибок». Услышав, что их больше нет, она делает их сама; чтобы избавить от них писателя, она проводит каракули на чистой бумаге и стирает их. «Вот видишь, — говорит она бонне, — я ему не мешаю. Я ему помогаю; сама за него сделала ошибку, сама стираю… А он себе работает другую работу… А я за него делаю ошибки. Вот стерла. Нужно еще?» — «Нужно». — «Ну, вот. Ему нужно. Я опять за него сделаю…»

Этот превосходный рассказ характеризует самого В. Г. Короленко. Писатель всю жизнь говорил правду в глаза и делал правду на глазах. Писатель всю жизнь «стирал ошибки» своего общества и своего времени — не мнимые ошибки ребенка, не каракули, а ошибки, от которых содрогались, мучились и погибали люди его времени. Это «стирание ошибок», ликвидация заблуждений, уменьшение страданий в России заняло большую часть сил и способностей В. Г. Короленко; их меньшая часть была обращена на литературно-художественную работу.

Короленко «считал, что полное обновление всей жизни, всей современной культуры, а стало быть и литературы, — вопрос ближайшего будущего. На арену истории выступит народ, из его рядов выдвинутся свежие могучие таланты. Содействовать наступлению этого нового строя жизни — вот единственная достойная задача для молодого поколения. Все, что отвлекает от этого, в том числе и мечты о писательстве, надо отбросить». Так совершенно правильно пишет А. Дерман в своем хорошо разработанном «Биографическом очерке».

В дальнейшем действительность сама разрешила это внутреннее противоречие В. Г. Короленко: он стал и писателем и прогрессивным общественным деятелем. Причем личные качества писателя, как человека и народного деятеля, были настолько совершенны, что дела его уничтожают народнические иллюзии В. Г. Короленко.

Интересы народа Короленко понимал как реалист, потому что в результате своего жизненного опыта он являлся одним из лучших знатоков народа — народа не воображаемого, не мистического, не святого, не мнимого, а того, который действительно живет, работает, думает и мечтает на русской земле.

В этом отношении ничего специфически народнического у Короленко не было — талант художника помог ему превозмочь иллюзии его времени («хождение в народ», например) и приблизиться к объективной истине. В изображении людей народа Короленко иногда был более близок к правде, чем даже такой писатель, как Л. Н. Толстой. В «Биографическом очерке» А. Дерман пишет, например, что «в большинстве произведений народнической литературы крестьянин, вдобавок к смирению и кротости, награждался всеми другими прекрасными качествами. Златовратский и его последователи рисовали крестьянина мудрецом, для которого ясны и открыты все истины жизни. Крестьянин у этих писателей бесконечно добр, справедлив, бескорыстен… Словом, это был „идеальный“ мужик, которому одного лишь, к сожалению, недоставало — жизненности. Писатели эти любили народ и свою любовь внушали читателям. В этом их заслуга».

Заслуга эта не мала, но и недостаточно велика, потому что безрассудная любовь хотя и пленительна, но она не дает истинного представления о том, кого любишь. Такая любовь служит лишь чувству, но не обслуживает разума и не помогает действию; революционное действие, например, такая любовь, превращающая «мужика» в извечно святое, от природы непорочное существо, может привести в тупик.

А. Дерман совершенно справедливо сравнивает Макара («Сон Макара») Короленко с Платоном Каратаевым Толстого — в пользу Макара. Платон Каратаев — это художественно-религиозная идея, осуществленная в образе. Макар — это образ человека, реально существующего в мире и лишь открытого писателем. Но в том-то и дело, что в области

искусства открытие действительности является более трудным делом, чем художественное изображение идеи, выдуманной по поводу действительности, но в сущности не совпадающей с ней.

Платону Каратаеву все «дано» от бога и природы и ничего не добавлено от жизни среди людей, и потому, что ничего от них не добавлено, тем Платон и хорош, и добр, и мудр: добавка от людей могла бы только исказить в нем от века данный «образ божий». Макару в рассказе Короленко ничего ни от кого не дано, кроме жизни от матери; все земные и небесные силы отнимают у Макара его жалкое, нищее добро, заработанное страшным трудом и жертвами. Даже невесомое добро, вроде его привязанности и любви к своей первой жене, вроде любви его к сыну, отнимается у Макара, потому что первая жена его умерла, и неизвестно, где лежат кости его сына, взятого в солдаты. Макар с великим, почти смертным трудом, отчаянием и скорбью приобретает себе возможность мучительного существования, сам не понимая, для чего ему нужно такое существование. Но Макар не «теоретик», вроде Каратаева, — он старается практически изменить свою жизнь к лучшему, применяя для того все средства и не заботясь о философском оправдании своего существования. Каратаев статичен, он живет в неподвижном мире, который остается только объяснить. Макар же, если он перестанет хоть на краткое время действовать, то умрет от голода и мороза, — поэтому он полон нужды и заботы о том, чтобы изменить доступный, ближайший к нему мир в свою пользу. Каратаев оробел бы перед богом, а Макар вступил с ним в спор, обличил его в невежестве и победил бога к своей выгоде. Ограбленный угнетателями, нищий и несчастный, Макар, всегда имея против себя бедствия; утешаемый одной водкой, превращается в борца с «богом», как средоточием всех земных несправедливостей, и побеждает его, как знаток жизни, как мудрец. Каратаеву-рабу победа не нужна. В высшем обобщении, в последнем выводе Каратаев — это изменник делу человечества, он — существо, согнутое непоправимо.

Макар же — это один из естественных образов человечества; он не угашает духа в эгоистическом сознании собственной, прирожденной святости — он приобретает истину в борьбе; причина же его борьбы — в жизненной нужде. Это обыкновенно, но это единственно прочно, серьезно и по необходимости доступно большинству человечества; в этой естественности, «низменности» и обыкновенности чувств Макара — признак его реальности и залог его будущей победы (в рассказе Короленко — победа за гробом, но «за гробом», конечно, условное место; речь идет именно о земной, практической победе вконец изможденного человека над своими угнетателями).

Реальная, истинно человеческая нравственность, изображенная Короленко в лице Макара и в лице других персонажей его рассказов, ничего общего не имеет с ложной, трупно-мистической, «святой» нравственностью из рассказов писателей-народников.

В рассказе «Соколинец» про главного героя рассказа— бродягу — нельзя сказать, что бродяга есть готовый героический образ. Но — кто знает? — живи этот бродяга в других общественных условиях, может быть, из него действительно вышел бы героический человек. В тех же условиях, в каких жил соколинец, мощная его натура была сломлена — и лишь после пристального изучения этого человека мы убеждаемся, что в его искаженном образе скрыты прекрасные черты полноценного человека. «Я видел в нем, — пишет Короленко, — только молодую жизнь, полную энергии и силы, страстно рвущуюся на волю». «И почему, спрашивал я себя, этот рассказ („Соколинец“) запечатлевается даже в моем уме не трудностью пути, не страданиями, даже не лютой бродяжьей тоской, а только поэзией вольной волюшки? Почему на меня пахнуло от него только призывом раздолья и простора, моря, тайги и степи?»

Рассказ «Ат-Даван» повествует о судьбе некоего Василия Спиридоновича Кругликова, смотрителя глухой почтовой станции Ат-Даван на берегу реки Лены. Под пером Гоголя или Достоевского эта тема несчастной, трагической судьбы маленького чиновника была бы изложена, вероятно, иначе, чем у Короленко. Образ Кругликова почти до самого конца рассказа трактуется примерно так же, как бы его трактовал Достоевский. Здесь дело, однако,

не в подражании, а в материале действительности, в повторяющихся типах людей того времени.

Кругликов доходит до крайней степени унижения и падения, все признаки человеческого достоинства в нем исчезают. Он, например, едет сватом к своей любимой невесте, которую прочат выдать за начальника, стоящего по службе над Кругликовым. В последнюю минуту душа на миг оживает в Кругликове, и он стреляет в начальника и ранит его.

Теперь Кругликов уже много лет живет в глуши, в одиночестве; он вконец оробевший, опустившийся человек. В страхе он ожидает проезда через свою станцию местного самодура, губернаторского чиновника Арабина, оказавшегося впоследствии сумасшедшим и убийцей. Но когда приезжает этот Арабин, в Кругликове вновь воскресает человек: он заставляет Арабина платить, он ведет себя с ним независимо и отважно. Рабство еще не умертвило Кругликова. И это окончание рассказа, обещающее «огни впереди», поскольку человеческая сущность обладает несокрушимым сопротивлением и, так сказать, верой в прогресс, — это окончание рассказа резко отличает творчество Короленко от творчества Достоевского.

В рассказе «Река играет» показан образ перевозчика Тюлина. Тюлин хорош по особенным признакам: в нем словно и нет ничего положительного, он на работу не жаден, любит выпить и прочее, но в момент необходимости, в момент опасности он превращается в человека с золотыми руками и ясной головой, а затем сам сразу же забывает о всех своих лучших качествах. «И я думал, — размышляет автор: — отчего же это так тяжело было мне там, среди книжных… разговоров, среди умственных мужиков и начетчиков, и так легко, так свободно… с этим стихийным, безалаберным, распущенным и вечно страждущим от похмельного недуга перевозчиком Тюлиным?»

Ответом служит весь рассказ «Река играет». Между прочим, этот рассказ особенно любил Максим Горький.

Рассказы, очерки и повести Короленко давно известны большинству читателей. Уже давно такие произведения писателя, как «Слепой музыкант», «В дурном обществе», «Судный день», «Мороз», «Черкес» и другие, стали любимым чтением нескольких поколений.

В чем же сила и значение Короленко?

В том, что через все произведения Короленко — большие и малые, через его очерки, записные книжки, письма и через его огромную, блестящую общественную деятельность проходит вера в человека, вера в бессмертие, непобедимое и побеждающее благородство его натуры и разума. И хотя это благородство исторически временно подавлено в нем — оно, однако, прочней костей человека, прочней даже его жизни.

Самое же важное и постоянно ценное в творчестве Короленко — то, что свое убеждение в прекрасной сущности человека он открыл не интуитивным путем, не придумал, не облек в образы свою внутреннюю идею, — он долго и тщательно изучал людей народа в действительности и лишь затем открыл в них истинную их сущность. Художественная правда вошла в произведения Короленко из реального большого мира, поэтому она представляет собою исторически долговечную, объективную истину […]

Путешествие в страну удэхейцев

В книге В. К. Арсеньева «В горах Сихотэ-Алиня» описано путешествие, совершенное автором более тридцати лет тому назад в горную область Сихотэ-Алинь на Дальнем Востоке.

Арсеньева постоянно влекло в «дебри Уссурийского края», и это влечение вызывалось не только лишь профессиональным инстинктом исследователя неведомых стран, — в этом влечении была большая доля любви и глубокого интереса к «малым» народам, одаренным благородными человеческими качествами, большою душой.

Автор, путешествовавший в досоветское время, не подчеркивает этого обстоятельства, но объективным ходом изложения дает возможность читателю сделать такое заключение.

Мысль Арсеньева о скрытом превосходстве орочен и удехейцев над людьми остальной «цивилизованной», «обжитой» земли особенно ясна в главе под названием «История топографа Гроссевича». Заметим, что все события в книге относятся к давнему времени, и Арсеньев не предвидел, что исследуемая им земля будет социалистической.

Краткая история Гроссевича такова.

Семьдесят лет тому назад во Владивосток приехал юноша-топограф. Ему дали в помощь двух солдат и поручили производство съемки по берегу Японского моря.

На пустынном, безвестном морском берегу солдаты во время сна Гроссевича грабят своего начальника и оставляют его одного, без пищи и без одежды. Близкого к смерти Гроссевича находят удехейцы, залечивают ему раны и выхаживают его.

«Прошел год. Гроссевич сжился с удехейцами, стал понимать чужой язык, помогал им в работах и не чувствовал себя тунеядцем. Он увидел, что люди эти живут мирно, тихо и не ссорятся между собой. Его поразил патриархально-родовой строй, при котором все заботились о вдове и ее детях, как о своих родных. Одноплеменники искали его смерти, бросили его на произвол судьбы, а эти люди спасли его, вылечили и приютили. Гроссевич решил навсегда остаться с удехейцами».

Два солдата, ограбившие Гроссевича, поссорились между собой и рассказали про свое преступление. Для спасения Гроссевича «из плена» была снаряжена экспедиция. Когда удехейцы увидели приближающуюся экспедицию, они «побросали свои юрты и убежали в горы. Вместе с ними убежал и Гроссевич». Матросы преследовали их и перед рассветом напали на стойбище удехейцев. Гроссевич вступился за удехейцев и пробовал оказать сопротивление. Тогда арестовали его. Арестовали того, кого прибыли спасать. Двух пленных удехейцев доставили во Владивосток; вскоре они оба умерли, а Гроссевича впоследствии, в Петербурге, признали душевнобольным. Но Гроссевич через год снова возвратился к своим любимым людям — удехейцам. «Вот и тропинка, вот и речка, где они ловили рыбу. Гроссевич побежал по дорожке к поселку. Печальное зрелище представилось его глазам. От стойбища остались только развалины. Все — и взрослые и малые дети — погибли от какой-то эпидемии, занесенной из города. Никто не спасся. Там и сям валялись человеческие кости и предметы домашнего обихода. Убитый горем он вернулся во Владивосток и снова попал в больницу».

Арсеньев видел Гроссевича. «Я пришел к нему расспросить о побережье моря… Он достал карту и стал описывать по ней каждый мыс и каждую бухту. Когда Гроссевич дошел до речки Ботчи (место его первой встречи с удехейцами), он вдруг поднял руки кверху, затем закрыл глаза и опустил голову на стол. Я услышал судорожные всхлипывания». Спустя несколько дней Гроссевич умер.

Гроссевич, петербургский человек, приобщенный к капиталистической цивилизации, был потрясен тем, что он увидел у людей патриархального родового общества, существующих где-то вне истории, на краю земли.

В наши дни, когда социализм обеспечил культурное и счастливое будущее народов Сихотэ-Алиня и самое главное — развитие драгоценных элементов человеческой психики удехейцев и орочен, многое, что предчувствовали Гроссевич и Арсеньев, осуществлено или исполняется. Старый удегеец Санджур Пионка, товарищ Арсеньева по путешествиям, в 1936 году посетил Сихотэ-Алиньский заповедник и понял его значение для всего родного края. Он сказал: «Моя понимай — тайга скоро опять богата будет. Зверя много — много живи, лови, стреляй нету». (Цитируем по очень хорошему послесловию к книге, написанному Абрамовым.) «Доживают век старики, — пишет Абрамов, — исходившие вдоль и поперек сихотэ-алиньскую тайгу, на закате дней своих увидевшие гибель рабства и угнетения, расцвет новой, свободной жизни». В стойбищах, в колхозах горит электрический свет, люди читают книги при этом свете, по рекам идут на рыбную ловлю колхозные моторные боты; вместо жилищ-балаганов, построены удобные теплые дома и здания общественного значения: школы, кооперативы, больницы, ясли и прочее.

Книга Арсеньева делает своего читателя последователем автора и его друзей и

предшественников, упомянутых в книге. Эта книга призывает читателя в страну великого будущего — на Дальний Восток, чтобы там жить и работать среди «малого», но одного из самых благородных советских народов.

Наша молодежь превосходно понимает значение Дальнего Востока для страны. В доказательство хочется привести краткие сведения из биографии одного советского юноши (см. корреспонденцию П. Синцова — «Люди Советской гавани», газ. «Правда» от 30 июля 1940 г.):

«В 1931 году к берегу Совгавани пристал пароход, и в толпе астраханских рыбаков по трапу сошел двадцатилетний парень, с туго набитым мешком на плече и топором. Иван Слизков окончил семилетку, мог идти в техникум, но кто-то рассказал ему про Совгавань, и он простился с товарищами. Друзья поехали в Москву, а он — в тайгу. И тут остался навсегда. За девять лет он ни разу не использовал права на отдых. В 1935 году его призвали в армию. Он служил в Забайкалье и вернулся с целой группой красноармейцев-отпускников, которых уговорил переселиться в Советскую гавань. Два года Слизков был лесорубом, потом стал бригадиром, бракером, мастером, начальником участка и, наконец, был назначен директором леспромхоза».

Советская гавань находится недалеко от той бухты, где когда-то погибал Гроссевич (бухта носит его имя).

Намерение советского юноши Слизкова не менее возвышенно, чем намерение Гроссевича, хотя у Слизкова оно более сознательное и плодотворное.

Но судьба этих двух юношей совсем разная, потому что Гроссевич умер в отчаянии, а Слизков и его товарищи осуществляют то, о чем лишь безнадежно мечтал Гроссевич. Они помогут удехейцам, ороченам, нанайцам и другим народам Приморья из «малых» стать великими, и тогда их скрытое духовное сокровище станет полезным для всех и умножит силы советского общества.

«Саджо и ее бобры» Серой Совы

[текст отсутствует]

«Детские годы Багрова-внука» С.Т. Аксакова

В «Семейной хронике» Аксакова читателя привлекает точное, словно прозрачное, изображение старинной, обильной природы и медленная, задумчивая, внешне незлобивая жизнь патриархального, семейного человека среди этой старинной природы.

Эта увлекающая, временами прозрачно-чувствительная, временами яростно-страстная картина патриархального мира и является обычно предметом интереса читателей.

Но разве именно эта картина или эта идея природы составляет смысл и ценность всей «Семейной хроники» Аксакова и книги «Детские годы Багрова-внука» в особенности? Нет, не в этом. Главный, центральный смысл хроники указывается в ее названии, в том, что она — семейная.

Древнее учреждение — семья — составляет сущность произведения Аксакова. Учреждение это пережило целые эпохи, пережило классовое строение человеческого общества, вошло в бесклассовое, социалистическое общество, и, наконец, в социализме оно, семейство, обрекается не на гибель, но на прогресс и развитие.

В чем же тайна долговечности «семейного учреждения»? Во-первых, видимо, в том, что семья позволяет человеку любой эпохи более устойчиво держаться в обществе, чем если бы не было семейного института; ограничивая в человеке животное, семья освобождает в нем человеческое. Во-вторых, в том, что семья служит не самоцелью, но питает, как источник, и другие, более широкие и высшие сферы жизни человека. Какие же именно? Чувство родины и патриотизм.

Этому чувству родины и любви к ней, патриотизму, человек первоначально обучается

через ощущение матери и отца, то есть в семье. Особая сила «Детских годов Багрова-внука» заключается в изображении прекрасной семьи, вернее — целого рода, то есть преемственности двух семейств, переходящих в будущую, третью, — через посредство внука и сына, через посредство ребенка: семья показывается через ее результат — ребенка, что наиболее убедительно. Именно в любви ребенка к своей матери и к своему отцу заложено его будущее чувство общественного человека; именно здесь он превращается силою привязанности к источникам жизни — матери и отцу — в общественное существо, потому что мать и отец в конце концов умрут, а потомок их останется — и воспитанная в нем любовь, возженное, но уже не утоляемое чувство обратится, должно обратиться, на других людей, на более широкий круг их, чем одно семейство. Сиротства человек не терпит, и оно — величайшее горе. Стало быть, в том, что семья является школой понимания родины, школой воспитания органической верности и привязанности к ней, заключается одна из главных причин долговечности семьи.

Образа семьянина, художественно равноценного Дон-Жуану, не существует в мировой литературе. Однако же образ семьянина более присущ и известен человечеству, чем образ Дон-Жуана. Это один из парадоксов развития художественной идеологии, который не является в данном случае нашей темой.

Багров-внук (Аксаков) был с младенчества потрясен любовью к своей матери. Он пишет: «Мысль о смерти матери не входила мне в голову, и я думаю, что мои понятия стали путаться и что это было началом какого-то помешательства». И далее: «мы с матерью предались пламенным излияниям… восторженной любви; между нами исчезло расстояние лет и отношений, мы оба исступленно плакали и громко рыдали». Именно это семейное, сыновнее чувство составляет основную сущность «Семейной хроники» и «Детства Багрова-внука». Любовь же к природе и крестьянству (к крестьянству любовь, конечно, ограниченная, но ведь Багров житель феодального общества, а не социалистического), эта любовь произошла из первоначальной любви к матери и отцу, ее первый источник находился в семье. Таким образом, отношение Аксакова к природе и русскому народу является лишь продолжением, развитием, распространением тех чувств, которые зародились в нем, когда он в младенчестве прильнул к своей матери, и тех представлении, когда отец впервые взял с собой своего сына на рыбную ловлю и на ружейную охоту и показал ему большой, светлый мир, где ему придется затем долго существовать. И ребенок принимает этот мир с доверием и нежностью, потому что он введен в него рукой отца. И тема природы, тема крестьянства с полной естественностью, с чистой правдивостью облекают в произведении Аксакова центральную тему — тему семейства: того теплого очага, где впервые и на всю жизнь согревается человеческое существо.

Значение «Семейной хроники» Аксакова, значение его мысли о семье как о чистой, великой силе, складывающей человека и предопределяющей его судьбу, для нашего времени не менее важно, чем для эпохи Аксакова.

Существенный смысл хроники и только что вышедшей книги о детстве Багрова-внука — смысл именно для нас и для поколения советского юношества — в том, что книги Аксакова воспитывают в читателях патриотизм и обнаруживают первоисточник патриотизма — семью. И поэтому книги Аксакова, столь давние от нас по своему феодальному материалу, столь близки нам по своей бессмертной сущности, которая заключается в отношении ребенка к своим родителям и к своей родине.

«Великое противостояние» Л. Кассиля

«Умер известный Расщепей, орденоносец», — пишет автор на одной из последних страниц своего произведения. Расщепей был кинорежиссером; он был человек советский, честный, гениальный, но больной, — и он умер от болезни сердца. В этих наших словах нет укоризны автору. Это не значит, что мы против больных и всецело стоим за безболезненных, здоровых людей. Автор к тому же хорошо и подробно объяснил причину болезни Расщепея:

он нарушил свое здоровье в героической молодости, на гражданской войне; он не жалел себя на творческой работе; его обижали, хотя и безрезультатно, люди, чужие искусству, но работающие в нем.

Для игры в своей предпоследней кинокартине «Мужик сердитый» (об Отечественной войне 1812 года) Расщепей пригласил четырнадцатилетнюю девочку Симу Крупицыну, которая страдала от сознания, что ее лицо покрыто веснушками. Эта девочка нужна была режиссеру для исполнения роли Усти-партизанки, и Сима Крупицына хорошо справилась со своей задачей.

Эти два человека, столь разные и по возрасту, и по своему прошлому, и по своему будущему, являются главными персонажами книги Кассиля, а их отношение друг к другу образует сюжетную ситуацию произведения.

Девочка Сима была средней в школе, невзрачной на лицо, в девушку она еще не выровнялась — и личная будущая судьба для нее была еще неясна. В то время на ее пути повстречался знаменитый Расщепей. Сначала она ему нужна была как типаж для небольшой сравнительно роли. Под влиянием личности и таланта Рас-щепея в девочке пробуждаются артистические способности; она хорошо справляется с ролью и уже мечтает о карьере кинозвезды. Но Расщепей благородно и вовремя прекращает эти карьеристские устремления подростка. Он открывает перед взором девочки действительную картину искусства, создающегося не только радостным, но и трагическим трудом человека. Он дает ей понимание того, что нужно, чтобы быть настоящим артистом, человеком искусства: для артиста, как и для полководца, нужно знать все на земле и на небе и иметь еще кое-что в излишке, сверх всего. Сима, с трудом и ошибками, понимает Расщепея; она продолжает учиться в школе, из средней ученицы превращается в отличницу, она зреет из ребенка в девушку. Расщепея уже нет в жизни.

«Но сколько, — думает Сима, — огней и вешек оставил он мне в жизни, обозначив ими ложные переходы, опасные места и мели!»

Расщепей остался в сердце Симы как учитель и как наставник, он образовал в ней истинного человека, и вдали перед девушкой теперь — ясный свет, а в сознании — уверенность в успехе своей жизни и ее значительности. Сима теперь способна выдержать любое противостояние судьбы и принять правильное решение.

В этой книге как будто все правильно: верен и оригинален замысел, интересна — в художественном и воспитательном смысле — дружба великого артиста и «средней» конопатой девочки, подробно прослежен процесс расцвета ребенка в юного человека, значителен сам по себе сценарий «Мужик сердитый», умело впаянный в повествовательный текст книги. Читая эту книгу, можно растрогаться и даже заплакать от сентиментального волнения. В книге собраны большие средства для прельщения читателя, и не всякий сможет противостоять ей, сохраняя полную способность понимания, но давая себя обмануть внешней прелестью, дабы не проглядеть истинной сущности изображаемых людей и значения их действий.

Сам писатель сознательно, конечно, никого но обманывает. Он открывает перед читателем образы своих людей и создает форму художественного произведения, в которой эти образы живут. Как значение изображаемых людей, так и сама форма произведения есть мера творческих сил писателя. Поэтому, если писатель работал искренно и полностью использовал свою творческую энергию, ему субъективно представляется, что созданное им есть вещь прекрасная, ибо куда же делись та радость и вдохновение труда, которые он испытывал при работе над рукописью? Эти силы, конечно, перешли в слово и в нем живут теперь для всех. Допустим, что это так. Но ведь даже высшая мера творчества данного писателя не обязательно есть предельная мера для читателя. У читателя есть своя мера. Что может быть пределом для писателя, то иногда бывает недостаточным для читателя. Именно поэтому писателю бывает трудно понять, в чем дело, когда о произведении, созданном его живым вдохновением — вдохновением, памятным ему, — говорят, что оно не вполне прекрасно. Мы предполагаем, что и в данном случае Л. Кассиль едва ли будет убежден

нашим суждением. И это для нас оправдано и понятно: человек бывает настолько наполнен сам собой, что лишь с большим сопротивлением может вместить инородное чувство или мнение другого. Но не начинается ли истинный писатель именно тогда, когда он приобретает способность к освоению в себе множества «посторонних» людей, пренебрегая эгоистическими интересами своей личности?

Образ Расщепея задуман как образ прекрасного советского талантливого человека, одерживающего своим творчеством сплошные победы. Такой образ вполне возможен в действительности и необходим в литературе.

Автор, создавая индивидуальное своеобразие личности Расщепея, усиленно пользуется внешними средствами. Он, например, снабжает Расщепея оригинальной, не повторяющейся речью, стушевывающей под конец того, кого она должна характеризовать. «Сено-солома, гроб и свечи, лыко-мочало, труба-барабан, рога и копыта» и тому подобное — составляют постоянный элемент речи Расщепея. Или, например, так:

«— Что такое? — сразу заговорил он (Расщепей. — *А, П.),* вглядываясь в меня. — Что вы с собой сделали? Сыворотка из-под простокваши! Она брови себе навела!» Или: «— Ничего. Сима победиша! Еще поживем, труба-барабан!..» Или: «— А, Сима!.. Сима-победиша. Я что-то давно вас но видел. Ну, как математика, пифагоровы штаны?»

Сначала, немного — это ничего, это интересует и забавляет. Затем, когда вы вслушиваетесь в язык Расщепея, вглядываетесь в его действия, наблюдаете его восторженную, честную, удачливую натуру, вам делается слегка неудобно. Вы улавливаете в чертах Расщепея талантливого кокета нашего времени, и даже его ум и добропорядочность не спасают его от признаков вульгарности. Но это ведь не беда: у нас в литературе существуют такие светлые, уважаемые кокеты, и они даже не отрицательные личности, а скорее положительные. Порок в другом — в том, что автор не понимает в точности истинного характера своего героя и выдает его кокетство за качество большой души. Получилось это у автора нечаянно и поэтому искусно. Здесь ошибка, которая не ощущается как ошибка. Изображен Расщепей так, что он и сам не знает, в чем дефектность его эстетической личности. Поэтому, прочтя книгу поверхностно, можно легко обмануться.

Правда, на Расщепее лежит еще отсвет кинематографической среды, состоящей не сплошь из возвышенных людей. Болезнь, телесная изношенность, любовь к астрономии, легкая тень пессимизма (исходящая, однако, из оптимизма: что вот, дескать, столь радостный мир придется вскоре покинуть) — все это в сильной степени помогает автору заглушить в своем герое элемент пошлости. Без этих затруднений (болезней и прочего) Расщепей вовсе живым бы улетел на небо, иначе говоря, обратился бы в ангела, нечто вроде бесплотной пошлости. В Расщепее не хватает соли жизни, и этой соли не заменяет постный сахар, имеющийся в нем. Пусть бы один из героев нашего времени предстал пред нами в менее очищенном, менее привлекательном виде, но и более действительном. Мы были бы тогда более благодарны писателю.

Девочка Сима написана лучше Расщепея. Сначала она — всего лишь юная мещанка. Ее семья и школа, в изложении автора тоже, но существу, мещанские заведения. Сверстники Симы в большинство лишены детской резкости и характерности, но не лишены зачаточной пошлости. В семье тоже скучно и убого. Что делать в такой среде, как не вырваться из нее путем карьеры и славы? Сима так и хочет поступить, и никто ее за то не осудит. Но к концу повести Сима меняется. Она ведь все еще ребенок и подросток, и здесь автор с точностью угадал естественное свойство детской души: ее избирательную способность, способность избирать для себя из действительности, где смешано добро и зло, лишь полезное, живое и обещающее будущее. В силу этого свойства Сима взяла у Расщепея лишь то доброе, что он мог ей дать, и не взяла ничего из того, что было в нем чуждого детству.

В этом добрая половина повести. В целом, что оставляет худое впечатление от произведения Кассиля, — это особенность приема или стиля, которым произведение написано. Особенность приема автора в том, что действительность в книге изложена словно на плоскости, в двухмерном пространстве; в книге этой много убежденности, уверенности в

найденных общеизвестных истинах, но нет новых изысканий, нет исследования вперед, нет углубления, и, если есть в ней глубина, то это глубина фанеры.

«Власть над землей» В. Сафонова

Автор обращается с этим своим произведением к молодым читателям, к юным советским людям. Однако и для столетнего советского гражданина книга Сафонова полезна в не меньшей степени, чем для юноши; правда, для такого старца интерес к книге будет соединен с сожалением, — с сожалением о том, что большая часть его жизни прошла в эпоху повторяющегося, однообразного круговращения зеленого царства природы, а не в ту эпоху, когда зеленая живая природа выведена на прямую прогресса, в эпоху, которая началась при социализме.

Что это означает — круговращение и прямая прогресса?

Если раньше человек сеял злаки, то он получал от земли те же злаки с некоторой прибавкой — урожаем, причем, этот урожай был известной, определенной, довольно ограниченной величины. Растение повторялось в своем потомстве, каждое лето совершалось на полях повторяющееся возобновление растительного покрова, — и так из года в год, из века в век шло круговращение растительной жизни, без заметного изменения ее качественных признаков, без резкого увеличения производительной силы — количества урожая.

Если же мы начинаем наблюдать, что каждое лето поля и сады населяются новыми видами растительных существ, даже такими, каких не было в природе, но которые созданы человеком, если мы видим, что и знакомые старые растения настолько обновлены трудом и творчеством человека, что они многократно увеличили свое плодоношение, свою производительность, и еще, если мы видим, что эта картина из года в год делается все прекрасней, пышней, разнообразней и производительней, — тогда мы вправе говорить о прямой прогресса — о линии творческого счастья и успеха, выведенной, наконец, из однообразного круговращения растительного мира.

С живой растительной материей и ученые, и все вообще труженики-земледельцы обращаются очень давно, но в силу разных причин, особенно в силу сложности и своеобразия растительного организма, это отношение человека к растению было долго несмелым, осторожным и консервативным. Потребовалось длительное накопление опыта и знаний, чтобы человек начал обращаться с растением столь же смело, уверенно и революционно, как он обращается с мертвой материей и неорганическими силами природы.

И. В. Мичурин писал: «Заветной мечтой моей жизни всегда было видеть, чтобы люди останавливались у растений с таким же интересом, с таким затаенным дыханием, с каким останавливаются они перед новым паровозом, более усовершенствованным трактором, невиданным еще комбайном, незнакомым самолетом или перед неизвестной конструкцией какой-либо новой, еще небывалой машины».

Теперь это время пришло. Пришло, потому что люди научились — и первым из них И. В. Мичурин — создавать новые конструкции растений. Теперь миллионы последователей И. В. Мичурина и Т. Д. Лысенко создают на великих пространствах Советского Союза новые злаки, корнеплоды, овощи, садовые плоды и новые деревья.

Для того чтобы изменить, сделать более творческим растительный мир земли, ускорить его эволюцию, требуется совершить почти космическую работу, для этого требуются миллионы передовиков, новаторов и ученых; гении-одиночки тут бессильны.

В 1911 г. Мичурин писал, что его работа встречает «ноль внимания со стороны общества и еще менее от правительства… а о материальной подцержке и говорить нечего».

Сила Мичурина проявилась, когда она была умножена на народ, организованный советской властью.

Последователь Дарвина и Мичурина наш знаменитый ученый Т. Д. Лысенко, сын крестьянина-колхозника говорит: «…у меня есть и другие родители — коммунистическая

партия, советская власть и колхозы. Они меня воспитали, сделали настоящим человеком». И далее: «У меня миллион сотрудников. Без них не было бы никакого Лысенко». Это — точная правда.

Стал быть, вся тайна — в социализме. Социализм создал нового человека, миллионы новых людей, а эти люди создают теперь новую природу, изменяя не только вид ее, но и ее сущность.

Сам Лысенко, живи он в других условиях, сделал бы очень мало, и кто знает — не угасли бы его способности, не получая наглядного, практического применения и не питаясь этой практикой.

Книга В. Сафонова в значительной степени есть монография о работах Лысенко.

Но в книге также достаточно подробно и вразумительно перечислены виднейшие деятели селекции, генетики, агробиологии и ботаники прошлого времени, описана сущность их воззрений и главных работ: Карл Линней, А. Гумбольдт, Г. Мендель, Морган. Особо подробно автор останавливается на работах Дарвина, Тимирязева и Мичурина, поскольку новая школа советской селекции и генетики является непосредственным продолжением деятельности этих великих ученых.

В работе Сафонова ясна эрудиция автора, привлекателен его энтузиазм и глубокая, оправданная вера в беспредельную силу науки, соединенной с коммунизмом. Некоторые главы, особенно VIII, написаны с художественной энергией, достигающей большого напряжения. В этой главе описано, как ученый защищает свою честь посредством практического доказательства истинности своего учения. Столь же превосходен эпизод, где Лысенко защищает свое новое понимание жизненных явлений перед целым сонмом ученых старого типа, последователей Менделя и Моргана, — ученых, которые научную истину понимали, как свой душевный покой, а не как «беспокойное» развитие.

Однако изложение учения Лысенко о стадийном развитии растений — важнейшей работы Лысенко, имеющей великое значение для нашего сельского хозяйства, — это изложение не достигло той изобразительно энергии и наглядной живописности, как это быть бы должно по сущности и значению излагаемого предмета.

Возможно, что для больших и малых специалистов сельского хозяйства изложение тов. Сафоновым теории стадийности будет достаточным. Но ведь задача всякой научно-популярной книги в том, чтобы излагаемый предмет был понят неспециалистом, человеком другой области работы и чтобы такой человек не только понял этот предмет, но и был увлечен им и восхищен: только в этом случае осуществляется воспитание читателя.

Понять, впрочем, сущность теории стадийности по книге Сафонова можно, но усвоить ее до степени увлечения трудно, потому что изложение ведется слишком бегло, публицистично, легко, без изображения самого процесса научной работы. Например: «Яровизированные озимые высевались к концу лета и зимой в теплице. Никогда на них не наливалось колосьев. А ячмень, для которого искусственно создали короткий десятичасовой день, сменяемый длинной темной ночью, — этот ячмень рос целых два года, гнал лист за листом и погиб, не выколосившись. Рядом с ним посеяли ячмень, вовсе не знавший ночи. Дневное солнце сменялось электричеством. И этот ячмень не прошел, нет, пробежал всю свою жизнь — от зерна до колоса — меньше, чем в месяц. Так была открыта вторая стадия развития растений — световая».

Это ясно, но написано не прекрасно, а главное — едва ли сама научная работа, в результате которой была открыта световая стадия жизни растений, была совершена столь беглым шагом, каким она написана.

Поэтому фраза автора в конце главы — «Многие испытали (после появления учения Лысенко. — *А. Л.)* такое впечатление, будто вдруг рухнула глухая стена, и там, где она высилась, открылась широкая дорога» — научно оправдана Лысенко, но художественно не оправдана Сафоновым.

Мы могли бы удовлетвориться в научно-популярной книге одним хорошим изложением научных работ и открытий. Но еще лучше будет, если мы в книге увидим и

живой образ ученого. Читатель всегда желает знать многого. Тов. Сафонов это понимает и пытается создать для нас образ Т. Д. Лысенко. «Замечательных людей, — пишет автор, — принято описывать по готовому образцу». Кем это принято? Ну, хорошо: опишите не по готовому образцу. И тов. Сафонов пишет: «Да, будто некая сосредоточенная сила захватила его и владеет им. Он принадлежит своему делу не меньше, чем оно принадлежит ему… Здесь нечто даже иное, большее, чем энтузиазм. Древние бы сказали, что он одержим демоном своего дела». Мы думаем, что если это и не готовый образец, то он и не образцовый.

Но это все недостаточное или несовершенное, что мы заметили в довольно большой книге Сафонова, — стало быть, это немного.

Достоинство же книги в целом — и чего в ней много — состоит в ее способности вдохновить на сельскохозяйственное творчество многих наших людей, и молодых и немолодых. Книга тов. Сафонова, несомненно, прибавит учеников академику Лысенко.

«Пережитое» А. Церетели

«Известно, — пишет автор предисловия к книге Церетели тов. Леван Асатиани, — что это произведение было особенно близко сердцу самого автора — Акакия Церетели. Из всего написанного мною, — писал как-то он (Церетели), — самой любимой и дорогой мне книгой является „Пережитое“».

Грузинский народ относится к этой книге подобно ее автору: она является любимым чтением для читателей почти всех возрастов. Столь же популярной книгой она будет, несомненно, и для русских читателей.

Из этих соображений, а также из того простого факта, что книга написана грузинским классиком, деятельность которого имела столь большое общекультурное значение для грузинского народа, — и не только для одного грузинского, — из этих соображений необходимо было бы обеспечить для русского издания книги умелое и тактичное, во всяком случае, редактирование (в редактировании технологическом, чем у нас особо любят заниматься, классики не нуждаются).

Русское же издание «Пережитого» Церетели снабжено совершенно бестактными примечаниями редактора В. Гольцева, звучащими иногда юмористически: своим сверхортодоксальным молодым баском редактор сообщает нам явные пустяки.

На стр. 20 редактор дает такое примечание:

«Автор неоднократно идеализировал „добрую старую Грузию“, в идиллических тонах изображал классовые взаимоотношения».

А вызвано это примечание описанием прекрасного обычая — «отдавать детей на воспитание в деревню, в семью кормилицы»-крестьянки.

«Связи, — пишет далее Церетели, — возникавшие между питомцем (из богатого, знатного семейства) и семьей его кормилицы, объединяли, сближали разные сословия… Вот почему до последнего столетия отношения между высшими и низшими сословиями в нашей стране были мягче и человечнее, чем в других странах».

Что же делать, если так именно было! Здесь, конечно, нет никакой идеализации классовых взаимоотношений, как это представляется редактору. Классовая борьба повсюду на свете была (и есть еще на большой части земли), она сильна, остра и мучительна. Однако в каждой стране эта борьба имеет отличительное своеобразие; об одном из своеобразных, осложняющих явлений и говорит Церетели.

Далее Акакий Церетели с поэтическим вдохновением пишет:

«Когда поблизости нет товарищей, ребенок вступает подчас в беседу и с неодушевленными предметами: *с* камнем, с деревом, с цветком, с былинкой и т. п. А о животных и говорить нечего. Я лично от беседы с ними получал непередаваемое наслаждение. Вот только со взрослыми дети не умеют разговаривать, взрослым они не открывают своего сердца… Едва займется утро — я уже мчусь босой, без шапки, к пастухам и остаюсь с ними до вечера. Подросток, детство которого прошло не в деревне, совсем не

знает природы, никак с нею не связан. Он не изведал величайшего, доступного ему счастья. Городской ребенок, будь он хоть гением, никогда не познает природы со слов учителя или по картинкам так полно, как по собственному опыту ее знает ребенок, выросший в деревне… Ему знакомы все растения, четвероногие, птицы, гады, насекомые, он знает их нравы и повадки: все они рождаются, растут, набираются сил, распускаются, цветут, плодятся и умирают у него на глазах. Он — свидетель и участник их радостей и бед. Вот почему он так тесно связан с ними. Какое полотно в силах передать ребенку то, что деревенский житель видит собственными глазами».

Редактор тут же делает сноску и с внушительным авторитетом сообщает:

«Автор, несомненно, идеализировал патриархальную систему деревенского воспитания дворянских детей».

Акакий Церетели в нашей защите не нуждается, но небрежность редактора и его не очень скрываемая самодовольная уверенность в своем идейно-социологическом превосходстве над Церетели нуждаются в нашем понимании. Во-первых, в приведенной части произведения Церетели вовсе не говорится о воспитании; там описываются ранние впечатления ребенка перед лицом природы; стоит внимательно прочитать отрывок, чтобы в этом убедиться. Впечатления же и воспитание — вовсе не одно и то же. Возможно, однако, что редактору было бы желательно более «критическое» отношение ребенка к природе, в котором (в критическом отношении) уже заранее проглядывало бы некое переплетение классовых противоречий, как обеспечение будущей социологической премудрости автора, — ради того, чтобы автор более приблизился и уподобился своим позднейшим редакторам. Во-вторых, нужно ли редактору для убеждения читателей употреблять слово «несомненно», когда на поверку выходит как раз крайне сомнительно? Редакторам, вообще говоря, не следует остерегаться слова «бог» во фразе «божья коровка села на листик», потому что иную коровку листик не поднимет, и эта коровка, прежде чем сесть на листик, съест его.

Если Церетели пишет свое мнение, что «Даниэл Чонкадзе, автор единственной, почти детской повести „Сурамская крепость“, раздут в некую крупную величину», в то время как очень талантливый Лаврентий Ардазиани, написавший «Соломона Исакича Меджгануашвили», почти забыт, — то редактор тут же перебивает голос Церетели и говорит читателю: «Значение его (Чонкадзе) явно недооценивалось Акакием Церетели». Пусть «недооценивалось», но мы хотим слышать оценки и недооценки именно Церетели. В случае же, если у нас появится нужда во мнениях В. Гольцова, мы тогда обратимся непосредственно к его трудам.

Однако некоторые указания редактора более разумны и тактичны. Например: «Коджори — возвышенная дачная местность около Тбилиси». Это верно. Но относительно более удаленной от дачной местности — горной — сведения делаются менее ясными. Так, редактором сообщается, что «джейран» — «олень». Едва ли! Не козел ли этот олень?

Но все это редакторское усердие не в состоянии умалить или исказить глубокой сущности книги Церетели, написанной, как правильно определяет автор предисловия Леван Асатиани, языком образцовой грузинской художественной прозы XIX века.

В книге — автобиографической хронике — с огромным тактом человека и художника изображается личность самого автора, его связи, его деятельность и его время. Причем написано это таким образом, что читатель ощущает благородство и большое общественное значение личности автора, но сам автор словно не сознает (или действительно не сознает) своей ценности.

Центральное место в книге, где приводится краткая характеристика самого Церетели, содержит следующие строки:

«Один умный человек сказал мне (т. е. Акакию Церетели. — *А. П.):*

— Странный ты, право, человек: ты не умеешь отличать своих от чужих, друзей от врагов. Своим горьким словом ты не щадишь друзей, людей, сочувствующих тебе, и тут же вступаешься за врагов. Если бы кому-нибудь вздумалось сблизиться, подружиться с тобой,

он бы не мог этого сделать.

Он сказал правду, но и в моем ответе не было лжи.

— Все это так, но в общественных делах я не признаю ни дружбы, ни вражды. Я иду своим путем; я считаю своим всякого, кто идет рядом со мною по этому пути, все равно, враг ли он мне лично, или друг. Всякого, кто становится мне поперек дороги, я считаю врагом…

Такова была в те годы моя молодая вера, мое убеждение, и я остался им верным по мере сил до нынешнего дня.

Упорно и непоколебимо двигаясь вперед, я претерпел великие муки, но поскольку господь даровал мне долгую жизнь и мне довелось увидеть осуществление всего, во что я верил, — то враги мои стали мне друзьями, и я больше ни слова не скажу ни о себе, ни о них».

В этих немногих словах сосредоточен весь дух книги и сущность личности и жизненного подвига Акакия Церетели.

«В течение долгой своей жизни я не раз проявлял бесхарактерность в делах личных, частных, во всякого рода мелочах, — пишет Церетели, — но ни единого разу не изменял я большому общественному делу. Я мог бы и в литературе завоевать себе большое имя — если бы согласился жить чужими мыслями».

В шестидесятых годах, когда Церетели был студентом, в Петербурге начал свою деятельность Чернышевский. В.годы, когда среди молодой интеллигенции получил распространение нигилизм, «Чернышевский издал свою тоненькую критическую, книжку: „Искусство для искусства или искусство для жизни?“ Эта книга имела большое влияние на читателей. Многие, благодаря ей, бросили занятия музыкой, стали отрицать живопись и скульптуру».

Редактор Гольцов сейчас же дает здесь свое примечание: «Автор дает неверную и весьма субъективную оценку деятельности Чернышевского…» На самом же деле Церетели здесь вовсе не касается всей деятельности Чернышевского, а указывает лишь на влияние одной небольшой книжки Чернышевского на общество. Надо знать и представлять себе состояние общества того времени; это общество искало и находило в произведениях своих современников главным образом то, что отвечало потребностям его политического и экономического развития, истолковывая произведения современников столь вольно, столь «утилитарно», как сами писатели иногда вовсе не ожидали и не рассчитывали. Так, в частности, обстояло дело и с брошюрой Чернышевского, названной выше. В этой своей работе Чернышевский не отрицал искусства, а пытался найти для него новую дорогу, идущую в глубину народной действительности, — для ее изменения.

Ценность и своеобразие личности Церетели, в частности, в том и состоит, что он на всякое явление своего времени имел личную, особую точку зрения, совпадающую с основными целями прогрессивного движения народов, населявших Россию, но отличную от преходящей, злободневной пошлости и частных ошибок общего движения. Эту «странность» поведения А. Церетели многие его современники ставили ему в вину; редактор русского перевода книги также не понял под этой «странностью» достоинства личности грузинского классика.

Мы присоединяемся к мнению автора предисловия Л. Асатиани, что «Пережитое» напоминает «Детство, отрочество и юность» Л. Толстого.

Только автор «Сулико» жил в столь неблагоприятных условиях, что не успел осуществить свой труд в том объеме, в каком он его задумал первоначально.

«Академик Плющов» В. Закруткина

Замысел автора очень хорош: показать долгий жизненный путь человека, родившегося в девятнадцатом веке в семье бедняка из крепостных и умершего уже в эпоху социализма со славой мирового ученого и с добрым именем большевика.

На своем жизненном пути этот человек, Плющов, встретил многих исторических лиц

— Чернышевского, Дарвина, Тимирязева, Кирова, Молотова, Сталина. Все они помогли Плющову образоваться в великого ученого, принимающего участие в практическом творчестве социалистического мира.

Такая литературная тема под силу лишь первоклассному художнику; но так как для того, чтобы определить, какого ты качества художник, нужно испытать себя на практике, т. е. попытаться создать произведение, — то и для молодого или начинающего писателя эта тема совершенно закономерна. Бояться ничего не надо, тем более художнику, — человеку, открывающему действительное в самой действительности и разоблачающему в ней мнимое и враждебное для человеческого прогресса.

Автор испытал себя на литературной практике — и создал произведение. Теперь мы испытаем новое произведение— на прочность его идей, на скорость его мыслей, на живость его образов, на «обтекаемость» его формы.

Форма повести, понимая, под этим и язык ее, чрезвычайно традиционна: замедленная, нескорая, с множеством побочных эпизодов, обильная описаниями и прочими вещами, окружающими центрального, действующего героя повести. Хорошо это или плохо? Ответим косвенно: это могло бы быть терпимо, все это могло бы быть поглощенным центральным образом повести, при условии его действительной значительности, — и тогда формальные недостатки повести легко ликвидируются ее достоинствами.

Язык повести не составляет для читателя никакого затруднения, потому что он за редким исключением шаблонен. Например: «Кажется, с первого же дня своего появления в Криворыльске… Плющов стал притчей во языцех». Или: «Воздух напоен пьянящим запахом земли, влаги, лесных корней… от которого кружится голова». Или (о познании девушкой любви): «Сердце ее забилось в сладкой тревоге, проникшись ожиданием непознаваемого». Скажем по этому поводу кратко — фразы автора грамотны и понятны, но читатель нуждается не в том, чтобы гладко и почти неощутимо воспринимать привычные фразы, а, наоборот, в том, чтобы ощущать в языке и в идеях автора сопротивление и брать их с борьбой; читатель желает увидеть в каждом произведении свежий, незнакомый, беспокоящий его и лучший мир, чем тот, в котором он уже существует сам по себе. Говоря еще короче, читатель должен при чтении работать, а не оставаться праздным. Все новое воспринимается с усилием, и не надо освобождать читателя от этого усилия; пища тоже жуется и перерабатывается в организме, прежде чем быть освоенной, а не вводится в тело в виде амброзии.

Но мало того. Если человек-читатель тратит усилия на освоение нового произведения, то он в обмен желает, естественно, получить достаточный, удовлетворительный результат.

В данном случае читатель тратит на чтение и освоение произведения не много усилий, но он в большинстве случаев и не зарабатывает ничего. Вот пример. — Молодой Плющов встречается с Генрихом Шлиманом, знаменитым впоследствии археологом, человеком необыкновенным и, вероятно, единственным по своим индивидуальным особенностям, ученым, нашедшим Трою и совершившим еще много археологических открытий, миллионером, ставшим миллионером, главным образом, для того, чтобы иметь неограниченные средства для своих археологических изысканий.

Когда же вы прочитаете весь эпизод в повести, относящийся к Шлиману, вы убедитесь, что о Шлимане там рассказано не больше, а, может, даже меньше, чем в справочнике или энциклопедическом словаре, — и, главное, не то и не так рассказано, что нужно рассказать в художественном произведении о Шлимане: он должен быть в повести образом и персонажем, он должен быть открытием автора, а не эпизодическим силуэтом, скопированным из словаря. Автор и сам, видимо, понимает недостаточность своих средств для изображения Шлимана, — поэтому он для «занимательности», для украшения вводит добавочную фигуру, жену Шлимана, прекрасную Софью, с оливковым лицом, с «большими черными глазами, окаймленными удивительно длинными ресницами», и к тому же с белоснежными зубами. Жена Шлимана — историческое лицо. Не беремся судить — историческое лицо эта Софья или нет, но беремся судить, что положение ее в повести

ложное, поскольку ее обязанность в повести заключается в служебной роли подпорки для бледного, еле живого образа Шлимана. Ясно, конечно, что Плющов тайно, воодушевленно и осторожно любит прелестную Софью, но любовь его безнадежна.

Между тем, Шлиман для художника со свободными творческими силами мог бы стать материалом для создания необыкновенного, редкого образа ученого и человека, ушедшего из современности в мир Эллады, в мир воображения, и променявшего ценность реальной жизни на любовь к Гомеру, на привязанность к праху священных руин классической Греции.

Метод, по которому автор пытался создать образ Шлимана, остается у него в повести неизменным и по отношению к другим историческим лицам. Этот метод можно бы назвать силуэтным или теневым; в общем похоже, но не одушевлено, не умножено автором на собственную творческую силу и не превращено в художественный образ, живущий в произведении сам по себе, независимо от своего прекрасного источника и прототипа в действительности.

Если мы читаем, что один из вождей революции был умен, отважен, проницателен и добр, то мы вправе думать, что автор только срисовал, скопировал готовый образ из действительности, но не разработал его в глубину, не открыл нам в нем то, что дотоле было неизвестно нам, рядовым людям — не художникам. Ведь нет в том особой заслуги, если про мудреца, всем известного своей мудростью, еще раз сказать, что он мудрец. Нельзя думать, что ты уже художник, если научился прикладывать к действительности пропускную бумагу и получать на ней точное изображение реального мира. Дело в том, что сама видимость реального мира не вполне передает нам его истинную сущность — и задача художника заключается в добавлении к видимости того, чего не хватает ей до истинности, или в изменении ее.

Главный персонаж повести, академик Плющов, насколько мы догадываемся, создан из механической смеси образов нескольких великих ученых, реально существовавших. Это возбуждает в читателе большое любопытство, но это же опять-таки делает фигуру Плющова только тенью или силуэтом, образованным из наложения одна на другую нескольких великих теней. Неустранимый порок Плющова, как художественного образа, именно в том, что он не органического происхождения, а механического, — он сделан ремесленным путем, а не создан напряженным вдохновением. В одном случае Плющов в повести похож на Тимирязева (хотя Тимирязев существует в повести и как самостоятельный образ), в другом эпизоде Плющов подобен И. П. Павлову, а перед смертью он получает телеграмму как Циолковский: «Знаменитому деятелю науки…»

Возможно, что автор хотел таким путем создать синтетический образ великого советского ученого вообще. И это намерение несомненно плодотворное, и его осуществить возможно. В данной же повести это намерение не исполнилось: вместо органического синтеза получилась механическая смесь — каждая особенность Плющова привнесена в него извне (и точно можно угадать — откуда именно), а не произошла в нем изнутри под сложным, «химическим» воздействием внешней действительности. Способ гоголевской Агафьи Тихоновны, желавшей для украшения жениха приставить ему нос от другого человека, а глаза взять от третьего, — редко дает положительные результаты; нам известен лишь один удачный литературный случай — у Гоголя.

Но за всем тем — не ради подслащения пилюли, а ради объективности — мы выскажем и нечто другое: в этой книге сделана попытка создать образ интеллектуального советского человека, довольно редкая попытка в нашей литературе. Не беда, что автору не удалось э;го сделать — он был одним из первых исследователей в этом малоизвестном направлении. Своей неудачей он научит других и сам научится.

О теории антропологического воссоединения человечества (главной научной работе Плющова) мы здесь не можем судить специально и подробно — не потому, что мы не антропологи, а потому, что автор изложил ее невнятно и поверхностно. Читатель может и не быть антропологом, но наука преподается ему хорошим писателем столь ощутимо, столь глубоко и точно, что для читателя ясна и сущность предмета и его всеобщее, всемирное

значение.

Изложив научную работу Плющова недостаточно и поверхностно, автор заставляет руководителей партии и правительства высказываться о теории Плющова очень положительно. По нашему мнению, автор здесь поступил бестактно и наивно.

В чем же, однако, поверхностность теории Плющова? В этой теории можно разобраться и не будучи ученым-антропологом. Автор, тов. Закруткин, создает для Плющова (запомним, — ученого мирового значения) теорию антропологического воссоединения человечества. Это воссоединение в естественном мире совершается явно в параллель политическому, общественному воссоединению человечества, которое творится руками революционного пролетариата. Плющов, стало быть, нашел естественную аналогию — так сказать, отраженное оправдание в природе — для революционной борьбы пролетариата. Автору, вероятно, известно, что существовала вульгарная социология. Здесь, в его изложении, мы имеем вульгарную антропологию. Вот в чем ошибка автора. Ведь ясно, что в действительном мире не может идти процесс антропологического воссоединения столь «просто» и «единодушно», как это кажется автору и его герою Плющову, и он, этот процесс, не может быть введен в параллель с одухотворенной, совершенно сознательной деятельностью передового авангарда человечества — пролетариата.

Вот в чем вульгарность этой теории антропологического воссоединения; принципиальной же стороны теории — о том, научна она, с точки зрения современной антропологии, или нет — мы здесь не касаемся.

Далее. Каким же образом Плющов, автор столь вульгарно изъясненной теории, рекомендуется нам в качестве мирового ученого?.. По этой причине рушится в романе образ Плющова и как ученого, и как человека. А его образ — основной в романе. Автор поступил доверчиво и наивно, выдав за великого человека своего старика Плющова, слепленного кое-как из деталей и признаков действительно великих ученых.

Вообще на всей книге есть печать поверхностности и наивности, даже в таких эпизодах, где требуется наибольшая проницательность или, по крайней мере, знание истории предмета.

Наивности же и хорошего расположения духа мало для создания книги. Нужно еще проникновение в действительность — столь глубокое, чтобы перед читателем встала новая картина мира, где было бы дано изображение вещей, дотоле невидимых.

«Песни и устные рассказы рабочих старой Сибири»

Составитель сборника пишет в своем предисловии к книге, что «в наши дни рабочий фольклор является одним из основных разделов советской фольклористики». Теоретически это правильно, а практических результатов этого правильного положения не много. Сборников, посвященных творчеству русского рабочего класса, мало, они неполны, бедны, и многое из устного, в свое время не записанного пролетарского фольклора утрачено, видимо, навсегда, потому что люди, помнившие этот фольклор, уже умерли.

В том же предисловии составитель совершенно правильно сообщает прежнее состояние дела:

«Фольклористы-ученые и исследователи народного творчества пренебрежительно относились к песенному, сказовому рабочему фольклору, ко всему, что слагали в своей среде закрепощенные рабочие. Они считали, что рабочий класс не способен создавать художественные поэтические ценности, мыслить образами, что наличие рабочего фольклора — факт гибели, упадка народного творчества. В результате таких вредных „научных“ воззрений очень многое погибло для фольклористики из того, что могло бы помочь всесторонне охарактеризовать богатство и своеобразие устно-поэтического художественного слова рабочего класса».

Фольклористы старой школы занимались почти исключительно крестьянским фольклором, считая, что крестьянство и народ — синонимы, потому что абсолютное

большинство населения России в досоветское время составляло крестьянство. Арифметику эту фольклористы знали, но это была арифметика статистики, а не высшая математика истории. По этой причине они упустили в вечное забвение то, что могло бы стать заслугой для любого фольклориста-ученого.

Составитель книги тов. А. Гуревич это понимает и в своей работе пытается наверстать упущенное прежде. Он ограничил свою задачу, собрав песни и устные рассказы рабочих старой Сибири. Это понятно, потому что задача и такого объема очень трудоемка. По примечаниям в конце книги видно, сколь много пришлось составителю привлечь и проработать материала, иногда труднодоступного. Да и сама по себе тема сборника — устное творчество рабочих старой Сибири — велика и значительна, прежде всего, по своеобразию Сибири, по особому положению в ней рабочих, особому даже по сравнению с прежней собственно Россией.

Положение рабочих и батраков в Сибири было гораздо более трагическим, чем в старой, обжитой России. Составитель сборника это отлично понимает. Кроме того, он дает объяснение важности сбора и изучения именно сибирского рабочего фольклора. «Одна из первых рабочих песен, — сообщается в книге (из работы А. Дымшица „Литература и фольклор“), — родилась именно в рудниках далекой Сибири. Развитие русского капитализма с большей тяжестью отражалось на окраинах и в колониях и полуколониях царской России, нежели в центральных земледельческих районах империи, и уровень революционного отпора рабочей среды на угнетение и эксплуатацию капиталистов был здесь соответственно выше. Именно поэтому тот факт, что уральские горные заводы или рудники Сибири оказались колыбелями рабочего фольклора, не является случайным».

Ранняя, может быть, самая первоначальная песня русских рабочих была сложена, видимо, еще в XVIII веке, в эпоху крепостного права. В ней поется про тяжкие горные работы. Вот несколько стихов из этой песни:

О, се горные работы!
Скажем, горные работы,
Оне всем дают заботы!
…Ой ты, свет наша умыльна
Змеевская плавильна!
Тонко, громко в доску бьет,
К себе в гости зовет.
Подле шнурик, подле бок,
Есть корыто и гребок,
Протыкальник, молоток;
Настилаем в шахту смесь
О четыреста пуд вес;
Как четыреста пуд вес —
В одну смену все сожечь.
Мастер ходит, подтверждает,
Чтобы шлак был не богат…
Ой вы бедны бедняки,
Пятой части парняки!
Все вы знаете заботы,
Как ударят на работы.

Песня эта крайне грустна, и тайна ее грусти заключается в ее прозаизме, в скуке жизненной обстановки рабочих-рабов, даже в технологических подробностях горного труда того времени. Если крестьянский фольклор, изображая какой-либо драматический факт из жизни народа, все же сохраняет более или менее лирическую форму, то рабочий фольклор при драматическом содержании более прозаичен, и по этой причине, а также по существу

самого описываемого положения рабочих более трагичен.

Во втором разделе книги напечатаны песни рабочих забайкальской тайги о разгильдеевщине:

Как в недавних-то годах
На Карийских промыслах
Царствовал Иван!
Не Иван Васильич Грозный,
Инженер-от был он горный,
Разгильдеев сам!

Этот инженер Разгильдеев был каторжным кнутобойцем и палачом рабочих (а перед петербургской властью — угодливым холуем и хвастуном). Достаточно сказать, что в одну зиму на Карийских промыслах умерло 1 082 рабочих из общего числа 4 560 человек.

Вот еще дополнительная характеристика Разгильдеева: он взялся «утроить или учетверить количество добывавшегося на Каре золота, с тем непременным условием, чтоб его не стесняли в его действиях».

Разгильдеев добился увеличения добычи золота, но «он забил плетью и розгами, в один год, до двух тысяч человек».

Разгильдеевское время получило свое отражение во многих рабочих и каторжных песнях, но одна из них словно и не имеет прямого отношения к Разгильдееву. В книге приведено из этой песни восемь строк:

Как на дубе на высоком,
Над широкою рекой,
Одинокий думу думал
Сокол ясный, молодой.

Что ты, сокол сизокрылый,
Призадумавшись сидишь,
Своими ясными очами
В даль родимую глядишь?

В образе сокола песня изображает ссыльного, который затем умирает от тоски по родине.

В этой песне трагическая тема высказана в лирической форме, прозаизм преодолен, но тема обобщена — она об освобождении вообще. Это действительно лишь традиционная песня; она очень хороша, но лишена своеобразия старого рабочего фольклора.

Превосходна песня «Горнорабочий после освобождения». Идет по свету нищий — глубокий старик:

Еле движет тело старое
Он неровною стопой.

Вот окончание этой песни:

…Нет, способности мышления
Беспробудно спали в нем,
Усыпленные с рождения
Произволом и трудом.
И невежество спасением
Послужило для него…

Это, конечно, уже не фольклор: песня принадлежит перу народного поэта Масюкова, но это произведение родилось непосредственно из фольклора.

Трагедии на Лене посвящен самый большой раздел книги — «Песни и устные рассказы рабочих Витимо-Олекминской тайги». Трагедия эта произошла уже в XX веке, в 1912 году, но по жестокости, гнусности, холодной расчетливой организованности она превзошла действия палача-кустаря Разгильдеева.

В этой части книги приведены главным образом устные рассказы о ленском расстреле. Рассказчиков-рабочих интересует больше всего правдивость их собственного рассказа; они стремятся как можно точнее вспомнить, что было, и передать слушателю факты без всякого нечаянного искажения их. В результате мы получили тот вид трагической, крайне лаконичной и точной прозы, который имеет родство с работой Пушкина о Пугачеве.

В последнем разделе книги приводятся некоторые таежные сказки, пословицы и поговорки рабочих старой Сибири. Особенно хороша сказка «Золотая картечь». В ней таится мысль о необходимости, неизбежности народной справедливости, о том, что при нужде народ сумеет расправиться с хищниками картечью, сделанной из золота, из того самого, которое столь уважают хищники и эксплуататоры. В будущем же, как известно, золото может быть употреблено и на другие надобности — на постройку общественных уборных.

Сборник А. Гуревича — ценная и полезная книга, если признать ее, как пишет автор, «первой попыткой», если понять, что работа составителя была кропотлива и трудна. Мы понимаем также, что в сборнике помещена лишь небольшая часть рабочего фольклора дореволюционной Сибири, несмотря на попытку автора собрать его возможно полнее. Но мы не осмеливаемся поставить это автору в вину, — пусть работу расширят и доделают другие фольклористы или он сам.

Надо только отнестись серьезно и ответственно к таким заявлениям, как «первая попытка обобщить» или — «несомненно, собиратели фольклора… продолжат начатый сбор рабочего фольклора» и т. п.

Мы часто наблюдали, как за первыми попытками не следовало вторых, как после твердого слова «несомненно» не происходило обещанной работы, что и повергало нас в сомнение прежде и повергает теперь. Однако мы рады будем — при известных условиях, т. е. при появлении новых сборников рабочего фольклора — отречься от своего сомнения.

К столетию со времени смерти Лермонтова

Уже целый век миновал с тех пор, как был убит М. Ю. Лермонтов.

Многое прошло с той поры безвозвратно и уже забыто или забывается. Исчезло феодально-аристократическое общество, уничтожен капитализм — и ушли в забвение люди, некогда властные, имевшие силу убивать и господствовать, а теперь ничтожные в нашей памяти. Николай I, Бенкендорф, князь Васильчиков, майор Мартынов, убивший Лермонтова в упор, — все они до странности мертвы в нашей памяти: не только оттого мертвы, что лежат в могилах, но оттого, что даже усилием своего воображения мы не можем вызвать в своем чувстве, в своей фантазии их живого образа; для нас их имена только жесткие звуки — так чужды эти люди нашему сердцу, так мало заинтересована в них наша неотмщенная душа, успокоившаяся лишь в силу давности времени и бесполезности презрения. Ушедши в могилы, эти люди были еще раз похоронены в памяти народа — исчезновением из его памяти, равнодушием к их жизни и судьбе. Их самая страшная, самая мертвая смерть в том, что целые поколения русского народа, склонившись над книгами Лермонтова, читают его стихи. В избах и уездных домах, в столицах и в лесных сторожках, в колхозах и на фронте, — прежде, и теперь, и в будущем — при свете лучин и электричества, — везде люди в тишине своего размышления, в сочувствии сердца читали и читают Лермонтова и будут его читать, когда уже нас никого не будет, ныне существующих.

Чтение для русского народа всегда было особенным занятием, а книга лучшей школой.

Наш народ — это читатель по преимуществу; равно есть и другие народы, для которых то же значение, что для русских чтение, представляют музыка, зрелища или живопись. В книгах наши писатели развили, вырастили русский язык, а мы его усвоили от них путем чтения. И это имеет совершенно исключительное значение, потому что наш язык не есть механический набор разнообразных слов: он есть сама мысль и само чувство, создаваемое посредством слов; чувство, мысль и слово — одновременны. Поэтому слов в языке должно быть и достаточно много для осуществления мысли, и они должны быть достаточно податливы, пластичны для формирования живой, движущейся мысли, и, наконец, надо уметь пользоваться комплексом всех слов, чтобы наша мысль, зародившаяся вначале, может быть, как смутное ощущение, была исполнена в слове с изобразительной точностью. Все это нужно не только для того, чтобы нас поняли другие, чтобы возможно стало общение людей, — это нужно для происхождения мысли: лишь слово образует мысль, оно есть ее существование; невыразимая или невыраженная мысль не есть мысль, она будет только движением чувства или переживанием, быстро исчезающим без следа, потому что они не стали мыслью и мысль не стала словом; слово же есть плоть мысли, бесплотной же мысли существовать не может, как не может быть на свете ничего невещественного. (Когда мы говорим «слово», мы, понятно, имеем в виду весь язык народа.)

Ясно, какое значение представляет язык для народа: он есть именно тот инструмент, которым образуется сознание народа и его поэтическая сущность; он превраща- ет весь жизненный, деятельный чувственный опыт народов в мысль, — ради того, чтобы пережитое, открытое и сотворенное народом не утратилось, но чтобы оно стало капиталом, основанием для дальнейшего развития жизни народа. Народ без языка, если можно его себе представить, был бы безумен либо он был бы собранием существ, не отличающихся от животных.

Интересно, между прочим, отметить, что чем сильнее воздействие поэзии, образующей человеческое сознание, тем менее, — не всегда, но в большинстве случаев, — тем неощутимее это воздействие для самого человека — читателя. Объясняется это явление простым фактом: увеличение чувства жизни, расширение понимания действительности сопровождается наслаждением, и это наслаждение от расширения собственной жизни, это счастье, получаемое из источника поэзии, с избытком, многократно окупает наш труд, затраченный на освоение поэзии нашим сознанием. В нашем организме ежесекундно и беспрерывно совершается гигантская химическая, физическая и механическая работа, но мы не ощущаем тягости или напряжения, потому что вся эта работа происходит в интересах нашего существования: мы сами суть и есть эта работа, этот процесс.

В этот же наш внутренний процесс вникает и поэзия, причем вникает в нас, участвует в нашей жизни не как рядовая, химическая, скажем, сила, но как особая высшая сила, потому что химические и физические силы лишь поддерживают, механически продолжают наше существование, поэзия же совершенствует и преображает его, она вносит в нас качественные, принципиальные изменения.

Подобно тому как язык отличил людей от животных, так поэтическое использование языка продолжает наш прогресс далее, совершенствуя и возвышая наше человеческое существо. И тот поэт, который сумел войти в народное сердце как его преображающая сила, тот останется в нем навечно, потому что этот поэт сам стал драгоценной и неотъемлемой частью живого мировоззрения своего народа, именно он, поэт, добавил в это мировоззрение свое творчество, и народ уже не захочет утратить то, что его обогатило.

К таким поэтам, вошедшим в плоть и кровь русского народа, принадлежит Лермонтов. Без него, как и без Пушкина, Гоголя, Толстого, Щедрина, духовная сущность нашего народа обеднела бы, народ потерял бы часть своего самосознания и достоинства.

(Народ, однако, скуп на такие утраты…)

Что же можно сказать о Лермонтове теперь, после его великой всенародной славы, после статей Белинского, после того, как его прочли сотни миллионов людей нескольких русских поколений? Много, бесконечно много, потому что великая поэзия, питающая язык народа, обладает свойством неисчерпаемости. После того как мы знаем уже какое-либо

стихотворение или прозу писателя наизусть, нам стоит только произнести его внимательно вновь, и мы почувствуем, что мы обнаружили в нем нечто новое, что-то ускользавшее от нас прежде. Это «что-то», что-то как бы немногое, всегда остающееся за пределами нашего понимания и осваиваемое нами лишь повторным чтением, но никогда не дающееся нам целиком и без остатка, и есть признак произведения великой силы и глубокой прелести, признак неистощимости такого рода поэзии, — и потому каждому дается возможность снова и снова ощущать питающую силу поэзии и право делиться с ней впечатлением и рассуждением.

Родной язык рисует нам лицо родного народа; язык словно озаряет образ родины и делает родину свойственной нам и любимой. В этом заключается еще одно из драгоценных качеств языка.

Почти все люди, родившиеся и жившие в России, любили родину. Многие в то время не имели оснований ее любить, но они все же любили ее. За что же? «Не побе- дит ее рассудок мой» — эту любовь к родине, — говорил Лермонтов. Сказано точно и для всех людей верно. Смутное, непонятное, но реальное чувство переведено поэтическим словом в ясное сознание: переведено в рассудок именно то, что рассудок не в силах победить; недостаток рассудка возмещен поэзией. Как же превращено в рассудок то, что сильнее его? Лермонтов, не объясняя нам того, совершает само это превращение, что более убедительно, чем объяснение:

Но я люблю — за что, не знаю сам! —
Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям…
Проселочным путем люблю скакать в телеге
И, взором медленным пронзая ночи тень,
Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,
Дрожащие огни печальных деревень;

Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи ночующий обоз
И на холме средь желтой нивы
Чету белеющих берез.
С отрадой, многим незнакомой,
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно…

Это образец патриотического стихотворения, написанного человеком, который знал, что народ его в ярме, что родина беспомощна, что сам он погибнет без защиты, в бессильном сочувствии безмолвствующего народа, — образец для всех будущих русских поэтов (которые уже будут иметь полное и разумное основание для любви к родине, поскольку она их будет тоже любить и даже вознаграждать знаками своего понимания).

Неистощим великий русский язык, питающий поэзию мощного бессмертного народа, дающий ему сознание своей героической силы и бессмертия.

Лермонтов, как и Пушкин, уверенно предвидел свою близкую кончину:

…На свете мало, говорят,
Мне остается жить!..
А если спросит кто-нибудь…
Ну, кто бы ни спросил,
Скажи им, что навылет в грудь

Я пулей ранен был…

(«Завещание»)

Все это было бы мистикой, если бы не оправдалось реально.

Мы не можем здесь открыть посредством рассуждения тайну предчувствия Лермонтовым и Пушкиным своей судьбы. Мы только знаем, что они имели способность этого предчувствия и что их дар ощущения будущего — дар, кажущийся магическим, — был реальным, почти рационалистическим, потому что он действовал точно, как наука. Вспомним, например, убежденные, целиком оправдавшиеся стихи Пушкина:

«Слух обо мне пройдет по всей Руси великой
и назовет меня всяк сущий в ней язык…»

Вообще будущее для великих поэтов не безвестно, и не только в смысле личной судьбы. В «Умирающем гладиаторе» Лермонтов написал:

Не так ли ты, о европейский мир,
Когда-то пламенных мечтателей кумир,
К могиле клонишься бесславной головой,
Измученный в борьбе сомнений и страстей,
Без веры, без надежд…
…И пред кончиною ты взоры обратил
С глубоким вздохом сожаленья
На юность светлую, исполненную сил…

Было бы глупостью искать здесь ясного, точного предсказания второй империалистической войны. Однако было бы второй глупостью не понимать того, что понимал поэт, а именно: современный ему мир не имел высших и прочных принципов для длительного существования, он должен исчезнуть, и он исчезал уже на глазах дальнозоркого поэта.

Одно из самых крупных произведений Лермонтова, «Демон», заслуживает в наше время особого внимания — и потому, что оно оказалось пророческим, и потому, что мы видим в этом произведении доказательство положения: высшая поэзия совпадает с мудростью, хотя и не рассчитывает намеренно на такое совпадение.

Обдумаем же смысл «Демона». Тамара — это девушка обыкновенная, очаровательная девушка, она — лишь человек. Демон же:

То не был ангел небожитель…
То не был ада дух ужасный,
Порочный мученик — о нет!
Он был похож на вечер ясный:
Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!..

Ни мрак, ни свет… В сущности, это один из байроновских образов, может быть главный, важнейший из них (Чайльд-Гарольд), развитый Лермонтовым в Демоне. Байрон видел этот образ в зачаточном состоянии существующим в действительности. Это необходимо запомнить. Лермонтов также представлял себе реальное основание для существования такого поэтически и философски обобщенного образа: он был неизбежен в том времени и в той мировой человеческой среде, и он пройдет еще — в измененном виде — через поколения и далекое будущее.

Демон — не Дьявол; он не принципиальный противник мирового порядка или «бога». Если он когда-то и был Дьяволом, то давно «истерся», «истратился» в борьбе, в событиях и в

суете. Он очень быстро примиряется со всем, что считал дотоле враждебным себе, — и это в силу одного внешнего очарования Тамары:

Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру…
И мир в неведеньи спокойном
Пусть доцветает без меня…
Избрав тебя моей святыней,
Я власть у ног твоих сложил…

Ясно, что Демон не соперник богу, если он способен «веровать добру» ради ответной любви одной девушки. Он перебежчик, он весь в блестящей фразе, вовне — он действительно «ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет», он — ни то ни се, он, примерно, дядя Чичикова, как это ни звучит парадоксально. Тамара же, напротив, изображенная поэтом как бы внешне, всю свою человеческую силу, превышающую на самом деле любую демоническую мишуру, таит внутри себя. Она, правда, не побеждает Демона и умирает.

Смертельный яд его лобзанья
Мгновенно в грудь ее проник, —

но смерть не всегда есть поражение, потому что и Демон не достиг обладания человеком:

И вновь остался он, надменный,
Один, как прежде, во вселенной
Без упованья и любви!..

Тамара не могла принадлежать, не могла существовать совместно с Демоном — обворожительным, но ложным, «с могучим взором», но пустым. Она могла лишь умереть, не сдавшись, чем жить, покорившись чужому бесплодному духу.

Лермонтов изобразил Демона с мощной поэтической энергией, и все же Демон — жалок, потому что он, в сущности, не обречен своей судьбе фатальными силами, но сам обрек себя выдуманному одиночеству, словно компенсируя себя за какую- то обиду или ущербленность, словно ребенок, надувшийся на весь свет.

Все это было бы достаточно невинно, но странно, что Лермонтов изображает Демона с той энергией, которая не позволяет представить Демона как пустой, ничтожный или юмористический образ. Если он пуст и жалок в своем существе, то внешнее значение его не пустое. И Лермонтов, конечно, прав, потому что Демон хотя и мог приходиться дядей Чичикову (ни толстому, ни тонкому человеку — ни то ни се), а Чичиков мог иметь племянников, — в конечном счете все же у Демона есть сейчас потомки — по прямой или боковой линии, — и они теперь уже наши современники, и они по-прежнему враги «Тамары», враги человечества, и они действуют.

Мы знаем, что «демоны» человеческого рода суть пустые существа, хотя и обладающие «могучим взором», что они лишь надменные чудовища, то пугающие мир не своей силой, то навевающие на него ложные «золотые сны». Но эти демоны, сколь они ни пусты в своем существе, они пока что еще владеют реальными силами, и мы должны против них напрягаться в сопротивлении, чтобы сокрушить их и чтобы не погибнуть от их лобзаний, как Тамара… Вот что, в частности, можно заново приобрести из чтения поэмы Лермонтова для понимания современности: неистощимый источник великой поэзии всегда обогащает, сколь бы часто мы им ни пользовались.

Поэзия Лермонтова не только неиссякаема, она и необозрима — если обозревать ее

ради нового понимания, а не ради перечисления сочинений. Мы и не задаемся здесь целью истощить неиссякаемое или увидеть одним взором необозримое.

Первое свидание с А.М. Горьким

[текст отсутствует]

Рассказы Василя Стефаника

Эта книга написана украинским писателем, прожившим всю свою жизнь и умершим в Западной Украине. Василь Стефаник скончался 7 декабря 1936 года, лишь немного не дождавшись освобождения своей родины. Характер, весь духовный образ Стефаника как человека и писателя с наибольшей краткостью и выразительностью определили его земляки, крестьяне села Русова. Они сказали советским людям, пришедшим на могилу писателя: «Он был коммунистом, он очень любил нас». Человека, любившего их, крестьян-бедняков, прожившего всю жизнь верно и неразлучно с людьми труда и бедствий, делившего с ними и мякинный хлеб и свою душу, — этого человека крестьяне назвали коммунистом, хотя Стефаник формально не был членом коммунистической партии. Земляки его, однако, интересовались не формой, а сущностью человека и делом его жизни.

Главным же делом жизни Стефаника была литература. И книга рассказов, изданная теперь в Москве, заключает в себе почти все, что написал Стефаник. Это может показаться небольшим делом: одна книга за сравнительно долгую, шестидесятипятилетнюю жизнь. Но в действительности одна книга Стефаника — это большое, даже великое дело, потому что мощь, энергия книги Стефаника столь значительна, емкость ее содержания столь глубока и обширна, что для создания такой небольшой книги, может быть, даже мало опыта и творческой силы одной человеческой жизни, хотя бы и долгой. Поэтому переводчик Стефаника Н. Н. Ляшко совершенно прав, когда он пишет в предисловии: «В книгу эту, горячую и необычную, вместилось столько человеческих жизней и жизни эти изображены в ней так, что она возвышается над горами произведений о крестьянстве и так волнует, будто ее родил не один человек, а угнетенные бедняки всего мира. Книгу эту нельзя читать без раздумья и глубокого волнения».

В каждый рассказ Стефаника, размером иногда всего в две-три страницы, вжато, втиснено содержание, которое другому писателю показалось бы достаточным для повести, и это крайне сжатое содержание имеет такую непосредственно-простую и поэтическую форму, которая, будучи прекрасной, подтверждает жизненную истинность произведений Стефаника.

Всегда желаемое и естественное явление в искусстве, когда одушевляющая сила поэзии и движущаяся правда действительности соединяются в одну суть, — это явление осуществляется Стефаником. И оттого смутный, для многих непонятный, мучительный поток жизни, изображаемый Стефаником, приобретает свой истинный, для всех видимый и всеми ощущаемый смысл, потрясающий все человеческие сердца.

Собственно, Стефаник зачастую лишь силой одного своего поэтического видения, а не силой прямого знания приближается к средствам, к правильному пути, на котором возможно спасение и освобождение крестьян-тружеников Западной Украины. Из рассказов Стефаника лишний раз можно убедиться, что политическое освобождение народа, или части народа (как было в Западной Украине), и подавление эксплуататорских классов равносильно физическому спасению народа.

Во многих своих рассказах, в большинстве из них, Стефаник лишь устанавливает, и устанавливает с предельной силой убедительности, что ни физическое, ни нравственное существование малоземельного и безземельного крестьянства Западной Украины невозможно. Автор обычно не указывал путей для выхода крестьянства Западной Украины из его гибельного положения, ограничиваясь созданием реалистически мощной, но неподвижной картины крестьянского существования. Мы далеки от упрека автору за эту, так

сказать, «неоконченность» некоторых его рассказов, потому что эта «неоконченность» мнимая. Пусть даже автор не знал тогда, как нужно жить крестьянам, что им следует делать и какими средствами бороться, чтобы спасти себя и своих детей от нужды и гибели, — зато автор со страшной силой чувствовал сам и сумел показать своим землякам, что так жить, как они живут, нельзя. А этого бывает достаточно: люди, познавшие гибельность своей судьбы, почти всегда сумеют найти путь для своего спасения; в каждом человеке есть одушевленность и понятие о ценности и смысле жизни, писатель же бывает лишь побудителем этих благородных сил.

В некоторых рассказах Стефаник, однако, близок к тому, чтобы, подобно Чернышевскому, призвать крестьян к «топору». Так, в рассказе «Каменный крест» крестьяне обсуждают свое положение следующим образом: «…Я сработался, все мое тело мозоль, а кости такие дряхлые, что, пока их соберешь утром, десять раз ойкнешь». — «Об этом, Иван, что говорить. Не забивайте головы печалью. Может, вы нам дорогу укажете. Ой, выщелочили нас, а в руки так взяли, что никто не может нас вырвать, — надо только убегать. Но когда-нибудь на этой земле поднимется большая резня».

Крестьянин Иван из этого же рассказа жил тем, что всю жизнь распахивал бугор, почти насильно заставляя его рожать хлеб. Иван на четвереньках таскал навоз на этот бугор, так что у него кожа с колен слезла. От такого труда Иван начал ходить согнутым в пояс, «и люди прозвали его Переломленным». Бесплодный бугор рожал хлеб, но бугор сломал человека. Выхода словно и нет, но люди ищут выхода, во всяком случае они мечтают о нем; мечтают по-разному: одни мечтают ложно — уехать в далекую, «отвлеченную» Канаду; другие мечтают реально — уйти на великую Советскую Украину или соединить с нею свои земли и жить заодно.

Внутри же того порядка, который существовал на Западной Украине, выхода для батрака, для крестьянина-бедняка и середняка не было. Бывало, что и батрак выбивался в самостоятельные хозяева, но это было временно, непрочно и роковым образом кончалось разорением, а человек возвращался в свое «исходное» положение — в положение батрака. Именно об этом говорится в рассказе «Шли из города», где трое идут наниматься — один на панский двор, другой к торгашу, а третий к попу.

С проникновенной и мудрой силой Стефаник показывает, какая злая, разрушительная, животная сила существует в богатстве кулака (рассказ «Поджигатель»). Эта сила враждебна не только в отношении батрака (что естественно), но и в отношении самого хозяина: она превращает его в раба своего же добра, в алчного, темного зверя, беспощадного даже к своим детям и к самому себе. «Сельский богач Андрей Курочка сидел за столом и не обедал, а давился каждым куском. Домашняя челядь входила в хату с грязными ведрами, спешила, бранилась, выносила скотине пойло. Дети богача и работники были грязными, чахлыми, — все влачили на себе неотесанное, тяжкое ярмо мужицкого богатства, которое никогда не дает ни покоя, ни радости. Сам богач горше всех томился в этом ярме, громче всех проклинал свою долю и безустанно понукал детей и батраков». Люди в рассказах Стефаника пребывают словно в каком-то «третьем» состоянии, то есть они не мертвы, но и жить в их положении нельзя: и они томятся в промежуточном, мучительном, трагическом положении, срываясь в свою гибель (рассказ «Басарабы», где описано поколение самоубийц). Кратко, упрощенно говоря, Стефанику удается в иных своих рассказах показать, как экономический хаос капитализма превращается в конечном счете в умопомешательство человека и в казнь его. Наибольшей поэтической силы Стефаник достигает в изображении придавленной, томящейся человеческой души бедняка: душа бедняка — это ведь единственная и наибольшая ценность для поэта в том мире, где жил он сам и жили его герои; из этого источника, пусть временно затоптанного, должна произойти благая сила, преобразующая землю — мягкую землю, столь любимую крестьянами и столь истощенную, почти нерожающую, разорванную собственностью на клочья… В особенности велика поэтическая энергия Стефаника в изображении тех, кто беспомощнее самих бедняков: их детей, их стариков и старух. «Глаза его зажглись, и в них проступила страшная любовь к детям. Он

поискал их глазами: — …я поглядел на своих детей, как они будут жить. Что они будут делать?.. Я будто сходил к ним в гости, и кровь моя застыла от их жизни, которую я увидел… Я забрал бы детей в мешок и пешком пошел бы с ними туда, чтоб далеко унести их от этого поругания…» («Кленовые листья»).

В рассказе «Святой вечер» старуха, посиневшая от холода, бьется головой о стену, «потому что давно окоченела бы, если бы не билась». Старуха — нищенка. Она молится и плачет за тех, о ком ее попросят люди. У одной девушки умерла мать; она пришла к старухе, сказала ей о своем горе и «с плачем вышла, а старуха вставала… Целовала землю, поклоны клала».

В «Поле» работает молодая мать. Под кустом картофеля спит ее малый ребенок. Мать спешит работать. Она работает на себя и на ребенка, она валится от усталости: «такая мука и ему и мне с ним». Но эту свою материнскую муку ребенком несет она как высшее благо — «копает быстро, быстро».

В рассказе «Грех» Касьяниха прижила ребенка, когда муж был на войне. Муж вернулся, «напился воды и спит». Касьяниха прижимает к себе ребенка и думает о его судьбе: «Ох, если бы я могла вынуть свое сердце и втиснуть его тебе в горло, чтоб ты умирал с двумя сердцами, а я без единого…» Утром муж спрашивает: «Это чей ребенок?» — «Да ведь знаешь, что не твой, а только мой». — «Ну что ж, и этого выкормим». В этих последних словах, в этом крестьянине-солдате больше мужества, чем в том, кто зачал ребенка, потому что чувство отцовства в нем сильнее чувства ревнивого мужа.

Истинное мужество всегда заключено в заботе и в исполнении долга, и не своего только долга, а и долга других, если другой исполнить его не может.

В чем же главная ценность книги Стефаника для советского читателя? В том, что, изображая чужую, другую, к счастью уже минувшую, жизнь Западной Украины, книга подчеркивает высшую ценность нашего главного сокровища — нашей Родины, особенной среди всей земли.

«В окопах Сталинграда» В. Некрасова

Автор книги — молодой советский интеллигент, архитектор по образованию, представитель того поколения, которое по возрасту является ровесником Октябрьской революции. Теперь это люди тридцати или тридцати с небольшим лет; почти все они были участниками Отечественной войны, и именно из интеллигентов этого возраста составились кадры нашего среднего командного состава, того среднего советского офицерства, тех непосредственных боевых руководителей советских солдат, чья деятельность и самоотверженность, чье военное искусство, приобретенное в жестокой и скорой школе войны, и что важнее всего — чей духовный облик, запечатленный в них социалистической Родиной, явились одной из решающих сил для нашей победы. Советский офицерский корпус, созданный из резервов молодой советской интеллигенции, оказался отважнее и в военном отношении более искусным, чем германский офицерский корпус. Общую же причину превосходства нашего офицера над немецким надо искать в прогрессивной духовной и материальной мощи советской земли. Одним из таких наших офицеров является и сам автор книги «В окопах Сталинграда» и многие его товарищи, описанные им в книге.

Книга начинается с изображения нашего отступления и заканчивается разгромом врага в Сталинграде. То есть, в книге описано главное действие драмы второй мировой войны. И позже были еще великие битвы, но центральное действие войны, сокрушение хребта фашистскому агрессору, произошло во время сталинградского побоища.

Изображение войны в книге Некрасова ведется с точки зрения войскового инженера лейтенанта Керженцева — с точки зрения переднего края, из окопов. Керженцев не всегда исполняет должность инженера; при нужде он и комбат, а при крайности выходит в атаку, как солдат. Такая точка зрения, такой круг опыта (очень близкий к опыту рядового солдата) придает видению войны, всему движению чувств и действий человека, пребывающего в огне

боя, необыкновенно ощутительную, живую, непосредственно достоверную конкретность; читатель все время живет в том потоке событий, в который вовлек его автор, и живет с тем большей покорностью, чем более автор талантлив, чем более книга подобна истине действительности. Книга В. Некрасова приближается к истине действительности, и слова ее проверены человеческим сердцем, пережившим войну; это составляет силу книги и заставляет читателя доверять автору. Однако эта же резкая сила частной конкретности, ограничение всей мощи, сложности, труда и тайны войны участком земли, лежащим в поле зрения батальона, повествование посредством изображения немногих действующих лиц, часто подобных друг другу (тогда как на войне в армиях смешивается народный океан и самые редкие индивидуальности приходят в близкое соприкосновение), — эти обстоятельства временами ослабляют книгу, превращают ее как бы в уединенную роту, в то время как нам важнее было бы следить за действием не только одной роты, но всего воюющего советского народа. Нам могут возразить: что же, можно, конечно, изобразить войну не с точки зрения старшины или лейтенанта, а с точки зрения другого, высшего по званию командира, тогда картина будет более обширной, но и более туманной. Верно: это, естественно, будет таким же скудным изображением войны, как изображение ее с точки зрения лишь, скажем, ездового солдата — из обоза. И сам автор, возможно, понимает недостаток такого метода, когда говорит, что командир, идущий в атаку впереди своего подразделения, в сущности, ничего не видит и не может руководить боем. Истина искусства, как всякая истина, оказывается тоже неделимой: ее следует открывать всю, а не по частям. Мы не можем пока еще назвать такого произведения о войне и о нашей победе, где была бы открыта, изображена «вся истина». Однако есть, конечно, способ такого наилучшего, универсального решения темы. Мы говорим это не в осуждение книги В. Некрасова, потому что и в ней есть приближение к наилучшему решению темы Отечественной войны. Об этой книге можно сказать, что и о других наших лучших книгах: они подобны солдатам, пошедшим в атаку, — в победе участвуют они все: и те, кто ворвался в окопы противника, и те, кто не дошел до них…

Высшего искусства, где именно оно приближается к универсальному открытию темы, автор достигает в изображении нашей атаки, когда один из командиров, Ширяев, находит единственно правильное решение боевой задачи, но ему мешает капитан Абросимов. В образе Ширяева, в творческом способе его действий, в простоте и одухотворенности этого человека заключаются всеобщие народные черты советского офицера (точно так же, как в лице Керженцева, Фабера, Чумака и того старичка-пулеметчика, который три дня пролежал у своего пулемета, отрезанный от всех, и стрелял до тех пор, пока не кончились патроны. А потом с пулеметом на берег приполз. И даже пустые коробки из-под патронов приволок: «Зачем добро бросать — пригодится»).

«— Почему все так вышло?» — спрашивает отважный старшина Чумак; то есть, почему не нас немцы спихнули в Волгу, а мы их уничтожили на ее берегу. Это спрашивает победитель. Но ответ заключается в нем самом, в его действиях, сотворивших победу. Изобразительная сила автора столь велика, что в самом изображении наших воинов и находится объяснение тайны нашей победы.

В заключение укажем еще на одно драгоценное значение книги Некрасова. Советские люди, действующие в ней, воюют, погибают и побеждают, но нравственно не разрушаются, под любым огнем они не содрогаются от отчаяния. Они не хотели войны, они были рождены и воспитаны для создания нового мира человечества, но раз уж война случилась, то в наших людях открылась волшебная сила, использующая и самое войну для воспитания себя в терпении, в труде и в подвиге, для познания нового мира. И еще одно достоинство книги Некрасова: в ней показано сознательное, творческое отношение нашего народа к минувшей войне, потому что народ понял — разрушение германского фашизма есть необходимая работа и долг нашей страны перед всемирной историей и перед человечеством.

«Финикийский корабль» В. Яна

«Ознакомившись с этой книгой, — пишет автор, — читатель может убедиться, что и в древние времена так же, как и теперь, люди любили свою родину, трудились, заботились о своих близких; матери так же нежно лелеяли своих детей, оплакивали пропавших и радовались, встречая снова тех, кого считали давно погибшими».

Повесть ведется от лица финикийского моряка, который в малолетстве имел случай совершить далекое путешествие от малоазиатских финикийских берегов Внутреннего (Средиземного) моря до Счастливых (Канарских) островов, расположенных уже во Внешнем, Крайнем море, — в том море, за которым была, как предполагали древние люди, вечная тьма, то есть находился конец земного мира. Маленький Элисар путешествовал не из страсти к бродяжничеству и не из любви к познанию вселенной, к чему он еще не был и не мог быть подготовлен. Он путешествовал в поисках отца своего Якира, уведенного в рабство. Этот нравственный стержень повести является вместе с тем и главной линией ее сюжетной конструкции и сообщает произведению поэтическое благородство.

Действие происходит две с половиной тысячи лет тому назад. Автор пишет, «что вся жизнь и быт той отдаленной эпохи описаны правдиво и согласно новейшим историческим данным, почему повесть „Финикийский корабль“ может оказаться полезной и поучительной для наших юных советских читателей, которые из нее узнают, как жили люди две-три тысячи лет назад». Мы действительно узнали в книге В. Яна много сведений о домашнем быте, о промышленности, о кораблестроении, об отношениях людей друг к другу того древнего мира, ушедшего от нас в вечное прошлое. Эти знания полезны и интересны для всех — и для юных читателей, и для зрелых людей. Но кроме этой картины древней жизни, исторически уже стушеванной временем, для нас не меньший интерес представляет то, то родственно нам в людях той эпохи, что является действенным движением человеческой воли в страну «Счастливых Островов», в лучшее будущее человеческой истории. Книга удовлетворяет и этот естественный интерес читателя. В ней есть образ старого Сафэра, «Сафэра многоязычного, Сафэра-лекаря, бродящего по миру в поисках убежавшей от людей правды». Этот мужественный человек и добрый мудрец своей личностью и своими деяниями как бы соединяет все века человечества в одно время, что делает его современником для всех людей, для которых умножение знания о природе и человеке и совершение добра является долгом жизни и смыслом ее.

Штормы тревожат маленький финикийский корабль, идущий попеременно то на парусах, то на веслах — на физической силе гребцов-рабов, прикованных к своим скамьям; морские разбойники преграждают путь кораблю; наконец, осьминоги-чудовища нападают на судно. А корабль, одолевая препятствия, идет все далее и далее на запад, во Внешнее море, к Счастливым островам. Мимо бортов корабля проходят берега Средиземного моря; на возделанных почвах Африки растут хлеба, сады и виноградники; под светлым солнцем стоят древние города; с берегов земли в сторону идущих кораблей смотрят разнообразные люди, представители многочисленных племен и народов древнего мира. Это было почти все человечество, которое было известно ученым того времени.

Маленький путешественник Элисар, оставивший любимую мать, чтобы найти отца и возвратиться с ним домой, маленький Элисар отца не встретил. Зато он увидел просторы земли, великое Внутреннее море, бесконечность Внешнего океана, который уходит в вечную тьму, ограничивающую светлый мир земли; Элисар увидел целое человечество в его добрых и в его злых делах, в лице его мудрецов, таких как Сафэр, и его тиранов и пиратов.

Достигнув Счастливых Островов, Сафэр решает остаться там навсегда. На этих островах жил тогда храбрый прекрасный духом и внешним видом, трудолюбивый и патриотический народ уанчи (ныне исчезнувший). Предки уанчи покинули некогда Африку, «спасаясь от несправедливости и обид жестоких владык». Поселившись на Островах, уанчи стали жить в труде и братской дружбе. Поэтому Сафэр отказался возвратиться со Счастливых Островов в тот мир вражды, откуда он только что прибыл. Он сказал:

«— Всю жизнь я искал людей, которые не делают несправедливости и не угнетают

слабых. Теперь я нашел их».

Сафэр остался, а Элисар возвратился к матери, в родную Финикию.

Книга В. Яна органически соединяет в себе элементы знания и поэзии, поэтому знание из книги легко ложится в сознание читателя, а поэзия образов книги не только оставляет след в сердце, но и след в разуме.

Нам кажется лишь, что автор поступил бы более справедливо, если бы сказал в своей книге, что ныне, в нашу историческую эпоху, человечество гораздо ближе к «Стране Счастливых Островов»; более того, значительная часть человечества уже вступила на землю счастья и справедливости и никогда не покинет этой земли. Сказать же, как сказал автор, «что и в древние времена так же, как и теперь, люди любили свою родину, трудились, заботились о своих близких» и т. д. — сказать так, значит сказать лишь половину истины. Если бы все было теперь совершенно так же, как в древние времена, тогда история человечества была бы лишь ходом часов, а не прогрессом и не успехом его. На самом же деле, и автор это знает так же хорошо, как и мы, прогресс существует, потому что увеличивается в силе и пространстве земля счастья и справедливости и увеличивается мощь знания в человечестве; «вечный» же мрак отодвинут далеко за пределы Внешнего моря, он стоит лишь на пределе нашего знания, но и этот предел непрерывно расширяется, и тьма от нас исчезает.

Сказки русского народа

Государственное издательство детской литературы предприняло, а в начальной степени уже и осуществило, большое дело: многотомное издание свода сказок русского народа. Отдельные сборники русских сказок издавались и прежде, но эти сборники имели столь много крупных недостатков, что давно уже настало время издать русские сказки в новой редакции. Составители таких сборников обычно пересказывали сказки, «причем, — как говорит А. Толстой, — пересказывали их не народным языком, не народными приемами, а „литературно“, то есть тем условным, книжным языком, который ничего общего не имеет с народным». Кроме этого недостатка, отмеченного покойным А. Н. Толстым, прежние сборники не были полными сводами сказок, то есть многие народные сюжеты остались вне сборников.

Известное собрание русских сказок А. А. Афанасьева, — вообще говоря, одна из лучших работ в области русского фольклора, — страдает, однако, существенным ущербом: сказки обрабатывал ученый, человек, любящий народное творчество и знающий его, но не художник; не будучи же художником, это дело вполне хорошо исполнить нельзя. Если мы вспомним такого идеального обработчика народных сюжетов, как Пушкин, и качество созданных им сказок, то наша мысль, что «составить» или «обработать» сказку посильно лишь художнику, и немалому, станет ясной.

Первый том русских сказок, обработанных А. Н. Толстым, во многом обязан своим высоким качеством тому, что в него вложен поэтический труд первоклассного писателя. Свой метод работы над сказкой А. Н. Толстой излагает следующим образом: «…Я поступаю так: из многочисленных вариантов народной сказки выбираю наиболее интересный, коренной и обогащаю его из других вариантов яркими языковыми оборотами и сюжетными подробностями. Разумеется, мне приходится при таком собирании сказки из отдельных частей или „реставрации“ ее, дописывать, дополнять недостающее, но делаю я это в том же стиле — и со всей уверенностью предлагаю читателю подлинно народную сказку, народное творчество со всем богатством языка и особенностями рассказа».

Этот способ работы, как доказал А. Н. Толстой, хорош. Однако своеобразие народной сказки в том, что она не является однажды созданным и навсегда запечатленным произведением: она движется из уст в уста, от сказителя к сказителю, от переписчика к переписчику; каждый такой рассказчик почти всегда является и соавтором сказки, то есть он что-то изменяет в ней, при этом от его творчества сказка иногда улучшается и приобретает

более глубокий смысл, а иногда обедняется и утрачивает свои первоначальные высокие качества. Процесс творчества сказки продолжается десятилетиями и столетиями, в нем участвуют представители нескольких поколений народа. В этом сложном процессе мудрое поэтическое начало сказки, оформленное в конкретный сюжет, может стушеваться, измениться, переработаться в другое начало, в другую идею, может быть, столь же ценную, но иную; сказка, наконец, может предаться забвению и умереть. Вмешательство в процесс творчества народной сказки таких корифеев литературы, как Пушкин и Лев Толстой в прошлом, такого большого художника, как А. Н. Толстой в наше время, имеет своей целью восстановление, воссоздание наилучшего коренного варианта данной сказки из всех вариантов, созданных народом на тему этой сказки. Но этого мало, писатели дополнительно обогащают и оформляют народную сказку силой своего творчества и придают ей то окончательное, идеальное сочетание смысла и формы, в котором сказка остается пребывать надолго или навсегда. С удовольствием можно сказать, что издание первого сборника русских народных сказок, обработанных А. Н. Толстым, отвечает самым высоким требованиям в отношении к этой высокой бессмертной народной литературе.

Но первый небольшой том народных сказок — лишь начало дела; необходимо издать весь свод русских сказок. Этот свод, помимо своей великой художественной и этической ценности, должен явиться как бы материальным хранилищем сокровища русского языка, драгоценнейшего достояния нашего народа.

Детгиз понимает значение поставленной им перед собой задачи. Дело создания свода русских народных сказок сейчас продолжается.

На переднем крае

В журнале «Октябрь» (№№ 5–7 за 1947 год) напечатан роман Мих. Бубеннова «Белая береза». Произведение это, подобно многим другим, написано на общую великую тему — о минувшей Отечественной войне, о том, как Советская Россия, спасая себя от фашистского варварства и порабощения, спасла затем весь мир.

Идею и центральный символический образ произведения Бубеннова лучше всего можно изложить словами самого автора. Два наших солдата разговаривают утром на переднем крае обороны, невдалеке от Москвы:

«— А вон, гляди, вот этот ориентир…

— Где?

— Да вон, на бугре-то!

— Ориентир… — задумчиво промолвил Андрей и, вздохнув, добавил: — Березка. Белая березонька, вот кто это! Я как взгляну, так и увижу всю нашу Россию! — Он помолчал немного: — Тяжелая у нее доля, стоять на таком месте.

— Да, среди огня…»

Советская Россия в образе белой березы, наша Родина как ориентир человечества, наша Родина, исторический долг и высшая, героическая честь которой заключаются в том, что она стоит на переднем крае, впереди всех народов, «среди огня», — такова идейная сущность романа М. Бубеннова, судя о нем по первой опубликованной книге.

Книга эта повествует о событиях от начала войны до победных боев под Москвой. Повествование ведется с точки зрения, главным образом, рядовых бойцов, «великих, рядовых, вечных людей», говоря словами одного персонажа романа. Одновременно и неотделимо от солдат в романе участвуют и офицеры — во всем многообразии их судьбы, подвигов и талантов — и люди советской деревни, колхозники.

Основной тон роману дается изображением судьбы молодого солдата Андрея Лопухова, его семьи и деревни. Благодаря искусству и поэтическому таланту автора мы ощутительно видим, как добродушный, наивный молодой колхозник, воспитанный для мирного труда и счастья среди доброго, трудолюбивого парода, превращается в воина, в героя. Посредством изображения развития Андрея Лопухова автор решает одну из самых

важных тем искусства (и не только искусства): каким путем, в силу каких причин и свойств советский человек не обездолил, не принизил, не разрушил себя в войне, а усилил свои лучшие человеческие качества.

Автор особо не выделяет Андрея Лопухова: таких, как он, много, есть и лучше его люди.

Чрезвычайно интересен, потому что правдив и реален, образ офицера Озерова: каждый, кто воевал, обязательно встречал на фронте такого или очень похожего на него командира. Важно отметить, что М. Бубеннову удалось написать именно офицера, а не воина вообще, со спецификой командирской боевой работы, — написать советского офицера, человека с талантом, с широким, свободным взглядом на складывающуюся конкретную обстановку, с неограниченной способностью к учению в ходе войны и к собственному совершенствованию, со способностью к резкой критике своих и общих недостатков, с глубокой, органической любовью к своим солдатам.

Интересен и нужен для познания некоторых особенностей первого периода войны образ майора Волошина. Волошин, командир с большими заслугами в гражданской войне, не обнаружил никаких способностей и не приобрел заслуг в Отечественной войне, и он просто умирает — не от оружия неприятеля, а от болезни. Волошин — это реальная фигура первых месяцев войны; таких было немного, но они существовали; жалко, что автор написал Волошина в слишком, так сказать, сокращенном виде.

Гражданские лица, действующие в романе, — лучшие из них — по своей сути те же воины. Прелестен образ Марийки, жены Андрея Лопухова, существа, исполненного верности, отваги и постоянной вдохновенной радости, — той радости, что преодолевает все несчастья и бедствия жизни. Под стать лучшим солдатам, изображенным в романе, и старшее поколение колхозников: Осип Михайлович, повешенный немцами, Анфиса Марковна (мать Марийки), председатель колхоза Бояр-кин и другие. Возможно, что во второй книге романа старый крестьянин Ерофей Кузьмич Лопухов (отец Андрея) вырастет в человека большого, быть может, героического характера; пока же он довольно явственно напоминает своего литературного предка — Никиту Моргунка из поэмы А. Твардовского «Страна Муравия». Это, однако, малосущественно.

Существенно же то, что появился еще один хороший, поэтический, полный живой мысли и наблюдательности роман о Великой Отечественной войне.

Внутренние рецензии

«Последняя буква» А. Новикова

[текст отсутствует]

«Великий государь» В. Соловьева

[текст отсутствует]

«Днепр» В. Юрезанского

Рукопись состоит из трех больших частей: 1 — Старый Днепр; 2 — Великое строительство, 3 — Человек побеждает. Все три части связаны общей идеей, заключающейся в использовании Днепра как судоходной трассы и как силового источника. При этом внимание автора (во всех трех частях рукописи) привлекает не весь Днепр, как река и как водный путь, а лишь его порожистая часть. Ясно, конечно, что существование порожистой части Днепра лишало реку значения великого водного пути и Днепр, пока его пороги были не перекрыты подпором днепровской плотины, представлял из себя как бы две реки

(верхний и нижний) местного значения (в судоходном отношении). Понятно, что ликвидация порожистой части Днепра представляла ключевую задачу, решение которой изменяло судьбу реки, превращая ее в великий водный путь государственной важности. Однако же, как ни значительна эта центральная проблема Днепра (пороги), все же при описании Днепра, как водного пути, нельзя ограничиться лишь изложением истории преодоления днепровских порогов. В первой части, правда, автор касается не только порогов, но изложение его начинает тогда обнимать столь большой курс исторических явлений, отношение которых к Днепру весьма косвенное; например, автор в беллетристической форме излагает эпизоды войны со шведами, измену Мазепы и проч. В таком же порядке в рукопись могло бы попасть (и даже с большим правом) описание крещения Руси и песня о Каховке и многое другое. Тема книги в этих частях расширяется беспредельно, но тема о собственно Днепре исчезает.

Вторая часть рукописи является повестью о строительстве Днепрогэса; третья — о восстановлении Днепрогэсу после разрушения его немцами.

Нам кажется, что автор включил в книгу все свои работы, посвященные Днепру, и объединил их в одной папке. Это само по себе не может вызывать принципиальных возражений, если объединение разных работ не получается слишком механическим и отвечает заданию автора и целям книги (целям издательства).

Книга о Днепре, назначенная для издания Министерством реч<ного> флота, вероятно, должна представлять большой очерк об этой реке, как о водном пути по преимуществу, — очерк, являющийся полезным и ценным равно и для работников речного флота, и для широкого круга читателей; книга-очерк о Днепре поэтому должна иметь литературную форму, то есть художественные достоинства, и вместе с тем обладать деловыми, познавательными качествами.

Объективная оценка труда тов. Вл. Юрезанского может быть выражена следующим образом. — Автор открыл и использовал чрезвычайно много матерьяла для своей работы. Обладая художественным дарованием, будучи квалифицированным писателем, он написал свою книгу живописно, а в иных частях, насколько нам позволительно судить, превосходно. Добавим еще к тому же, что автор в числе своих достоинств обладает глубоким знанием конкретной истории строительства Днепрогэса и его восстановления (2 и 3 части книги). Но это мы говорим с точки зрения художественной и идейной, а не с точки зрения соответствия всей рукописи своему целевому назначению, как книги, которая должна нести, так сказать, определенную службу, быть изданной в Мин<истерстве> реч<ного> флота, быть небольшой энциклопедией о реке Днепр, а не только беллетристическим произведением. Скажем, однако, что и с точки зрения «беллетристики» рукопись В. Юрезанского нельзя издать в одном переплете, т. к. в рукописи не одна книга, а три, по числу частей. Каждая часть лишь условно, механически связана с другой — каждая часть представляет отдельную повесть, имеющую самостоятельную ценность.

Что следует сделать, чтобы рукопись Вл. Юрезанского привести в соответствие с задачей книги о Днепре, — той книги, которая должна быть издана Мин<истер-ством> реч<ного> флота? Вопрос этот, понятно, может быть решен лишь в том случае, если его пожелает в таком же духе решить сам автор.

С нашей же точки зрения рукопись следует обработать, переработать и дополнить следующим способом. — На протяжении всей рукописи автор ведет изложение предмета преимущественно двумя средствами: иногда он ведет изложение в чисто беллетристической форме, иногда в более очерковой, деловой форме, иногда в смешанной; особенно много очерковых эпизодов в первой части, две остальные более беллетризованы. Искусным редактированием можно отделить деловые, более прямо относящиеся к реке Днепр эпизоды от эпизодов, отдаленных от предмета, или эпизодов, представляющих чисто беллетристический и психологический, а не познавательный интерес.

Далее, — следует решительно сократить обильную историческую часть, как не имеющую прямого отношения к Днепру (в 1-й части рукописи). И еще: всюду надо избегать механического соединения чисто художественных эпизодов с деловыми (у автора это

бывает) и добиваться их органического сочетания. Вторая и третья части рукописи, в соответствии с поставленной перед книгой задачей, радикально перерабатываются; эта переработка заключается главным образом в сокращении и в добавлении фактического, вместо психологического, материала, в результате чего должен получиться очерк о преодолении днепровских порогов в советскую эпоху, о постройке и восстановлении Днепрогэса. Мы предполагаем, что этот очерк должен составлять одну часть книги, вместо двух, и занимать не более 1/3 общего объема книги, даже менее того.

Как мы уже говорили, внимание автора приковано почти всецело к днепровским порогам. Как ни важна эта, ныне решенная, задача, но книга должна иметь предметом весь Днепр, всю его трассу, а не участок реки. Книга должна дать (пусть кратко) историю реки, ее пейзаж и географию на всем протяжении, изложить ее народно-хозяйственное значение, изобразить работников великой реки и ее флот, — и особо описать коренное преобразование Днепра в нашу эпоху — преобразование как транспортного пути, использование как силового источника, как водоема для рыбного хозяйства, как резервуара для ирригации прибрежных земель, как очага социалистической промышленной цивилизации и т. д.

В рукопись Вл. Юрезанского, таким образом, должна быть вписана, добавлена еще целая, и самая относительно большая, часть — о всем Днепре. Причем этот добавочный материал должен быть обработан, как очерк, а не как беллетристическое повествование: таков характер книги.

Вот что, по нашему мнению, необходимо сделать. Вся книга не должна превышать 10–12 авт. листов; из них 4–5 листов следует добавить нового материала: тогда получатся хорошие пропорции всех частей книги.

Можно, конечно, пойти и по другому пути: издать ряд книг, относящихся по своему материалу к Днепру. Тогда нужно рукопись Вл. Юрезанского издать, после не очень значительного редактирования, в виде трех книг. Следует издать так же «Энергию» Ф. Гладкова и ряд других книг. Но это не является задачей издательства Мин<истерства> реч<ного> флота, потому что для издания художественной литературы существуют другие издательства.

«Малец на баррикадах» Н. Бирюкова-Раменского

По плану автора, как излагает он его в своем предисловии к роману, роман «Малец на баррикадах» является лишь первой частью более обширной работы. Жизнь и деятельность некоторых героев романа автор предполагает довести до сегодняшнего дня, т. е. ему предстоит еще изобразить дооктябрьскую эпоху (после 1905 г.), первую мировую войну, Октябрьскую революцию, строительство социализма, вторую мировую войну и послевоенную эпоху (наши дни). Две повести, написанные автором после романа, но пока не представленные в издательство, служат продолжением романа.

Таков замысел автора. Предлагаемый им роман «Малец на баррикадах» является, таким образом, первой частью большой эпопеи; эта первая часть, по нашему мнению, обладает самостоятельной идейной и художественной ценностью, поэтому подлежит обсуждению на предмет ее издания — уже теперь.

«Малец на баррикадах» — роман о вооруженном восстании и забастовке в Москве в 1905 г. Тема, как пишет автор, не новая, но обновленная тем, что революционные события 1905 года показаны через восприятие детей того времени — детей рабочих. Это имеет особое значение для книги, предлагаемой к изданию для советских детей и юношей.

Дети рабочих — Ваня Куракин, Толька, Костя, Нина, — через восприятие которых изображается революция 1905 г., — не являются пассивными существами: великие события минувшей эпохи, пропущенные через их душу, явились свежими и обновленными для современного читателя. Автор достиг того качества, что дети его романа существуют как активные работники революции, оставаясь детьми и подростками. К активному участию в революции их вынудили обстоятельства реальной жизни и подготовило воспитание со

стороны отцов, со стороны рабочих-революционеров старшего поколения. Это воспитание велось словом, примером и действием со стороны рабочих-революционеров, изображенных в романе, — Герасима Тихоновича, Никиты-Трубы, знаменитого машиниста Ухтомского, Баумана и других.

В романе глубоко и точно показан быт и экономические условия существования рабочих семей того времени. Это имеет очень важное значение, — это объясняет энергию и героизм русского рабочего движения. Однако здесь же следует сказать, что картины экономического быта рабочих семей нуждаются в дополнительных подробностях, — с тем, чтобы они стали отчетливо ясными для современного читателя. Ведь нынешний читатель-подросток (и не только подросток) не знает, что такое «заборная книжка» и как тогда снабжался хлебом рабочий-ткач.

В романе автор сумел показать преемственность революционных действий и традиций в поколениях рабочего класса. Мы видим, как пали герои старшего поколения (Никита, Ухтомский и другие), но Ваня Куракин или Костя (а в своем роде и Нина, дочь Никиты) — эти еще маленькие люди — на всю жизнь воодушевлены героическим духом старших и дела отцов они не сдадут, и мы видим в них больших отважных людей.

Образы детей и подростков удались автору, потому что они являются перед читателем живыми и действия их должны благотворно влиять на душу читателя. Однако не каждый образ равноценно удался автору. Например, образ девочки Нины необходимо разработать глубже и подробнее. Мы настаиваем на этом потому, что в этом образе скрыты драгоценные моральные качества; в романе эти качества обездоленного ребенка светятся еще как бы сквозь туман: нужно явственно показать всю душевную силу этой маленькой дочери рабочего человека. Это сделать не столь трудно: в тексте романа уже есть основания для художественного развития этого образа. Кроме того, Нине просто уделено мало места в романе, тогда как Зое Твардовской автор отдает гораздо больше внимания. Не возражая против того, чтобы и Зоя Твардовская существовала в романе, мы считаем, что <надо, чтобы> Нина, как несравненно более высокий образ, чем Зоя, была ничем не обездолена автором, — тем более, что моральное значение Нины ясно для Вани Куракина и, следовательно, для автора.

Образы других детей, удавшиеся в целом, нуждаются, так сказать, в авторской и редакторской доводке, чтобы небольшие дефекты не портили большого достоинства. Работу эту (авторскую и редакторскую) по усовершенствованию романа следует исполнить обязательно, и она должна быть, конечно, распространена на весь текст рукописи. — Так, например, и в изображении рабочих старшего поколения требуется также авторская и редакторская доводка. Это относится в первую очередь к образу Ухтомского. Автор создает прекрасный, задушевный тип человека и рабочего лидера, но некоторые высказывания Ухтомского по своей сухости несколько нарушают гармонию и силу его образа. Никита-Труба удался, нам кажется, автору относительно более, чем другие люди старшего поколения. Никита-Труба соединил в себе многие благороднейшие качества рабочего человека; но именно потому, что он прекрасен, требуется особо тщательная разработка и развитие, этого образа в романе, — с тем, чтобы его удельный вес увеличился во всем повествовании.

Суждение наше можно свести к следующему: роман Н. Бирюкова «Малец на баррикадах» есть доброкачественное произведение, его художественная и воспитательно-познавательная ценность несомненна; роман нуждается в редакционной обработке совместно с автором, чтобы указанная его ценность повысилась.

Издание рукописи поможет автору в его работе над следующими книгами задуманной им эпопеи.

«Московская юность. Повесть о том, как строили метро» А. Ноздрина

Это очень хорошее произведение о молодых (преимущественно) рабочих, построивших

первую очередь московского метро, — повесть, созданная на реальном материале, о труде и социалистическом соревновании и о воспитании нового человека посредством труда и соревнования.

Юноша и девушка, Андрей Кручин и Ольга Белокурова, являются главными героями повести, — людьми, которые по мере продолжения повести, делаются все более совершенными и пленительными, — в их деятельной, творческой судьбе состоит важнейшее идейно-воспитательное содержание повести. Но их рост в творческом труде лишь ось повести, а вокруг этой оси широко показан большой коллектив строителей метро и все разнообразие людей, составляющих этот коллектив.

Произведение т. А. Ноздрина не нуждается в особой защите или одобрении с нашей стороны, — оно само хорошо защищает себя: достаточно лишь его прочитать.

Поэтому мы сразу переходим к частным недостаткам, которые обязательно следует устранить, чтобы повесть была серьезно улучшена и ценность ее была увеличена.

Этих дефектов в повести, по нашему мнению, три:

1) Повесть должна быть тщательно отредактирована, потому что отдельные детали и фразы ее могут быть изложены точнее и лучше, чем они изложены у автора; необходимо также сжать некоторые эпизоды, тогда художественная энергия их увеличится, а повесть сократится, отчего выиграет ее выразительная сила.

2) Эпизод, изложенный на страницах 249–250, страдает бестактностью. Он может быть сохранен, но заново написан автором, — таким образом, чтобы соблюден был художественный и идейный такт.

3) Вся глава-отступление, описывающая предысторию метро (проектирование строительства русскими инженерами в досоветское время), должна быть (желательно, чтобы так было) написана наново. У автора эта глава сейчас написана как ис-торико-экономический очерк (хороший, впрочем, очерк), а такой стиль вырывает эту главу изо всей музыки повествования. Между тем в главе есть весь материал, чтобы, переписав ее, как нужно, вставить снова в повесть, не нарушив общей ее гармонии. Что же нужно сделать? — Следует рельефнее, энергичнее и короче (как можно короче: ведь эта глава — отступление) изложить драму русских инженеров конца 19-го и начала 20-го века, обладавших гражданским мужеством проектировать тогда строительство метро.

Вот все замечания. Желательно, чтобы они были, приняты во внимание.

Повесть, конечно, следует издать: она, повторяем, очень хороша и доброкачественна во всех отношениях, которыми измеряется ценность художественного произведения.

Если не ошибаемся, эта повесть А. Ноздрина была уже издана — до войны. Это надо проверить. Однако если повесть уже была издана, ничто не мешает издать ее снова, тем более в улучшенной редакции.

«Твой дом» А. Кузнецовой

Это повесть о школьниках старших классов (8 и 9 класса). Действие повести заключено в один — 1947 — год, от одного новогоднего праздника до другого. Действующих главных лиц немного, центром событий является школа, «твой дом». Материал и тема повести представляют, естественно, большой интерес.

Школа, по замыслу автора, является воистину «твоим домом», когда человек переживает важнейший переломный возраст своей жизни — юность; в годы юности школа для многих является главным домом, главнее дома родителей, потому что в отрочестве и юности возникают вопросы, которые посильна решить лишь школа, то есть учитель и коллектив сверстников; для иных же школа бывает и единственным домом, т. к. у них нет родителей.

Как же решает свой замысел автор? — Учительница Агриппина Федоровна (одно из главных лиц в повести) высказывает свои новогодние пожелания: «Будьте внимательны к себе, размышляйте над поступками своими, воспитывайте в себе высокие, благородные

чувства патриотизма, честности, любви к труду, идейности, уважения к человеку».

Все это верно, но задача художника состоит в воплощении истины в реальных образах, а не в декларировании ее.

Автор понимает это простое, старое положение и пытается осуществить его. Изредка автору удается художественное воплощение своего замысла, — например, ему удалось создать образ девушки Елены Стреловой: в ней идейность, честность, уважение к человеку являются свойствами ее натуры и эти свойства определяют ее характер. Могла бы удаться и Стася Ночка (тоже девушка-восьмиклассница), если бы автор не ставил ее (как, впрочем, и других персонажей повести, юных и взрослых) в ложные или выдуманные или в плохо оправданные положения. — Стася Ночка единственная дочь советского хозяйственника-интеллигента. Отец и мать души в ней не чают и балуют ее соответственно своей безрассудной любви. В конце концов Стася уходит из дому к подругам: излишняя любовь родителей мешает ей жить, мешает заниматься, вместо шести часов утра мать будила ее в восьмь, в девятом и т. д. После ухода Стаей из дому начинается смятение: в судьбе Стаей, избалованной девушки, принимают участие все ее школьные подруги и друзья, педагоги, родители ее подруги Веры, генерал Сверчков с матерью и другие. Это все, т. е. такое доброе участие всех, было бы оправдано и стало на свое место, если бы со Стасей случилось действительное горе, действительное несчастье, но у нее выдуманное «сахарное» горе: ее перебаловали родители. В юности бывают решающие моменты, когда требуется вмешательство, помощь и участие коллектива, учителей и старших товарищей, — но это реальные, острые трудности роста и воспитания человека, а не поступки, напоминающие капризы. Автор не нашел такой серьезной реальной трудности, такого переломного момента в юности человека, а на ложном, выдуманном положении показать человека нельзя. Глава двадцатая (после возвращения Стаей Ночки домой, к родителям) начинается таким образом — «С этого дня жизнь семьи Ночек пошла по-другому. Ирма Сергеевна (мать Стаей) беспрекословно будила Стасю в шесть часов утра». Автор пишет это совершенно всерьез.

Другие персонажи повести также ставятся автором зачастую в ложные положения. Так, учительница Агриппина Федоровна знала, что Ночки (родители Стаей) в глубине души еще во многом отстаивают свои взгляды. Нужно было не мало времени, чтобы перевоспитать Ирму Сергеевну (мать) и Павла Семеновича (отца). Все недостатки, все особые «взгляды» родителей Стаей однако сводятся к любви, к неразумной любви к своей дочери. Бороться с этой любовью, напрягая к тому же все силы коллектива — это мнимая задача, здесь нет действительного драматического конфликта. Ведь Ночки-родители это не люди старого исчезнувшего мира: матери Стаей сейчас сорок лет, а отцу немногим более. Если автор думает, что мы имеем здесь дело с пережитками прошлого в сознании людей, то эти пережитки столь легко в конце концов одолеваются юной Стасей Ночкой, что эти пережитки не представляют реальных затруднений для нашего общества. А в действительности, как мы знаем, бывает наоборот: пережитки в сознании людей большие и опасные силы для нашего общества.

Юный поэт Геннадий Сафронов является как бы Печориным нашего времени. Это своенравная, капризная, самолюбивая натура с зачатками добра в душе, трудно поддающаяся влиянию коллектива; ему удается даже весь коллектив подчинить своему капризу (во время путешествия учащихся в колхоз); возможно, что есть такие люди, но художник ошибся, поместив его в свою повесть, выдавая старое за новое и юное, не потратив труда на открытие нового и действительно юного в молодом социалистическом обществе.

Другие юноши (Федя) интересней Геннадия, но их благообразие стушевывает резкость и живость их юности и, действуя в ложных положениях, они скрывают или не могут проявить те свои достоинства, которыми наша молодежь обладает в действительности.

Особенно же автору не уДалась фигура знаменитого инженера Птахова. Это целиком выдуманная фигура; вот одна его реплика: «Послезавтра вылетаю в Москву (из сибирского городка) и для Франции готов буду в тот же день». Общий вывод по поводу повести «Твой дом» может быть следующий. — Автор, за малым исключением, имел добрые семена —

хорошие прообразы, — но посеял он их в скудную почву, поместил в ложную ситуацию, и семена дали тощие стебли, вместо тех прекрасных цветов, которые мог бы взрастить автор.

Неоконченное

Великая Глухая

[текст отсутствует]

Публицистика

Преображение

[текст отсутствует]

Ремонт земли

[текст отсутствует]

Христос и мы

Мертвые молитвы бормочут в храмах служители мертвого Бога. В позолоте и роскоши утопают каменные храмы среди голого нищего русского народа. Одурманенный, он спит в невежестве. И стыд горит в сердцах его лучших сыновей; стыд и возмущение господством мертвого над живым, прошлого над будущим.

Христа, великого пророка гнева и надежды, его служители превратили в проповедника покорности слепому миру и озверевшим насильникам.

Плесенью зарастает земля от господства золотых церквей. Души людей помертвели и руки опустились у всех от ожидания веками царства Бога. И забыт главный завет Христа: царство Божье усилием берется.

Усилием, борьбой, страданием и кровью, а не покорностью, не тихим созерцанием зла.

Бичом выгнал Христос торгующих из храма, рассыпал по полу их наторгованные гроши. Свинцом, пулеметами, пушками выметаем из храма жизни насильников, торгашей жизни насильников и торгашей мы.

Земля гнила, а не жила, а мучилась под навалившимся на нее зверем. Мы этого зверя задушим, спихнем с тронов и седалищ.

Не покорность, не мечтательна радость и молитвы упования изменят мир, приблизят царство Христово, а пламенный гнев, восстание, горящая тоска о невозможности любви.

Тут зло, но это зло так велико, что оно выходит из своих пределов и переходит в любовь, — ту любовь, ту единственную силу, творящую жизнь, о которой всю свою жизнь говорил Христос, и за которую, пошел на крест. Не вялая, бессильная, бескровная любовь погибающих, а любовь — мощь, любовь — пламя, любовь надежда, вышедшая из пропасти зла и мрака, — вот какая любовь переустроит, изменит, сожжет мир и душу человека.

Пролетариат, сын отчаяния, полон гнева и огня мщения. И этот гнев выше всякой небесной любви, ибо он только родит царство Христа на земле.

Наши пулеметы на фронтах выше евангельских слов. Красный солдат выше святого.

Ибо то, о чем они только думали, мы делаем. Люди видели в Христе бога, мы знаем его как своего друга.

Не ваш он, храмы и жрецы, а наш. Он давно мертв, но мы делаем его дело — он жив в нас.

1920

Да святится имя твое

[текст отсутствует]

Душа мира

Женщина и мужчина — два лица одного существа — человека; ребенок же является их общей вечной надеждой.

Некому, кроме ребенка, передавать человеку свои мечты и стремления; некому отдать для конечного завершения свою великую обрывающуюся жизнь. Некому, кроме ребенка. И потому дитя — владыка человечества, ибо в жизни всегда господствует грядущая, ожидаемая, еще не рожденная чистая мысль, трепет которой мы чувствуем в груди, сила которой заставляет кипеть нашу жизнь.

Женщина осуществляет ребенка, своею кровью и плотью она питает человечество. Она сводит небо на землю, совершенствуя человека, поднимая его, очищая сменой поколений его горящую душу.

Если дитя — владыка мира, то женщина — мать этого владыки, и смысл ее существования — в сыне, своей радостной надежде, творимой сыном. Т. е. смысл ее жизни такой же, как и у всего человечества, — в будущем, в приближении родного и желаемого. И поэтому в женщине живет высшая форма человеческого сознания — сознание непригодности существующей вселенной, влюбленность в далекий образ совершенного существа — в сына, которого нет, но который будет, которого она уже носит в себе, зачатого совестью погибающего мира, виновного и кающегося.

Женщина перегоняет через свою кровь безобразие и ужас земли. Своею пламенной любовью, которую она и сама никогда не понимала и не ценила, своим никогда не утихающим сердцем она в вечном труде творчества тайно идущей жизни, в вечном рождении, в вечной страсти материнства — и в этом ее высшее сознание, сознание всеобщности своей жизни, сознание необходимости делать то, что уже делает, сознание ценности себя и окружающего — любовь.

Но что такое женщина? Она есть живое действенное воплощение сознания миром своего греха и преступности. Она есть его покаяние и жертва, его страдание и искупление. Кровавый крест пира со смеющейся, прекрасной жертвой. Это женщина, это ее тайное сокровенное существо. Она улыбается, истекая кровью, кричит от боли, когда рождает человека, а после любит без конца то, что ее мучило. Ее ребенок — высокий взлет ее нежной, творческой, сияющей души, проломленный путь в бесконечность, живая, теплая надежда, которую женщина держит в своих материнских ласковых руках.

Женщина — искупление безумия вселенной. Она — проснувшаяся совесть всего, что есть. И эта мука совести с судорожной страстью гонит и гонит все человечество вперед по пути к оправданию и искуплению. И в первом ряду человечества — его любовь и сердце — женщина, со стойкостью вождя пробивающаяся вперед, через горы греха и преступлений, с испуганными, наивными глазами ребенка, которые страшней всякого страха своей затаенной упорностью и неизменностью; перед этим взором улыбающейся матери отступает и бежит зверь.

Страсть тела, двигающего человека ближе к женщине, не то, что думают. Это не только наслаждение, но и молитва, тайный истинный труд жизни во имя надежды и возрождения, во имя пришествия света в страждущую распятую жизнь, во имя побед человека. Открытая нежность, живущая в приближении к женщине, — это прорыв каменных стен мировой косности и враждебности. Это величайший момент, когда всех черных змей земли накрывает лед смерти. В тишине засветившейся нежности матери-женщины погибают миры со своими

солнцами. Восходит новый тихий свет единения и любви слившихся потоков всех жизней, всех просветившихся существ.

Безмолвие любви — последнее познание двух душ, что одно. И женщина знает, что мир и небо и она — одно, что она родила все, оттого у нее нет личности, оттого она такая неуловимая и непонятная, потому что отдалась всему, приобрела сердцем каждое дыхание.

Познав себя, женщина познала вселенную. Познав вселенную, она стала душой ее, возлюбленной мира, гордой гранитной надеждой. Она доведет страдающую жизнь до конца пути.

Женщина — тогда женщина, когда в ней живет вся совесть темного мира, его надежда стать совершенным, его смертная тоска.

Женщина тогда живет, когда желание муки и смерти в ней выше желания жизни. Ибо только смертью дышит, движется и зеленеет земля.

Не увидеть рай, а упасть мертвой у врат его — вот смысл женщины, а с нею и человечества.

Мыслитель Отто Вейнингер, вышедший из недр буржуазии, в своей книге «Пол и характер» проклял женщину. «Мужчина, представляющий собою олицетворение низости, стоит бесконечно выше наиболее возвышенной из женщин», — написал он и, развивая мысль, утверждал, что существование женщин — одна случайность и насмешка, и доказал это распространенностью сводничества среди женщин. Мужчинам Вейнингер отдал все, что отнял у женщины, но забыл, что если женщины — сводницы, то тогда мужчины — снохачи. Я бы мог опровергнуть его книгу от начала до конца, но сделаю это в другом месте. Нас эта книга интересует только как вопль погибающего, ибо, вынув душу из мира — женщину, Вейнингер зашатался и исчез в вихре безумия (он убил себя юношей). Прощение честному!

Революция дала в руки женщины все силы жизни, главенство над ее ростом и расцветом. Нет ничего в мире выше женщины, кроме ее ребенка. Это она знает и сама.

Ибо в конце концов женщина лишь подготовляет искупление вселенной. Свершит же это искупление ее дитя, рожденное совестью мира и кровью материнского сердца.

Да приблизится царство сына (будущего человечества) страдающей матери и засветится светом сына погибающая в муке родов душа ее.

Андрей Платонов

От редакции: Несмотря на трудность усвоения мысли (не слога, а мысли, ибо слог прост) товарища Платонова и некоторую сложность взглядов его на роль женщины в будущем и в революции, — редакция находит возможным дать данной статье рабочего Платонова место на страницах своей крестьянской газеты, ибо крестьянину, смотрящему на женщину как на доходную статью своего хозяйства, статья эта будет поучительна.

Герои труда: Кузнец, слесарь и литейщик

[текст отсутствует]

Знамена грядущего

[текст отсутствует]

Клуб-школа

[текст отсутствует]

«Чтобы стать гением будущего…»

Чтобы стать гением будущего, надо быть академиком прошлого.

Чтобы чуять бурю, надо иметь в себе знание тишины.

Задача ученика — постичь учителя и вырасти выше его на одну голову.

Учитель — орудие ученика. Буржуазия — орудие обучения пролетариата.

Учитель всех — прошлое.

Прошлое — фундамент будущего. Отрицание его — дурость и мелководие.

Искусство — познание чувствами, оно есть логика чистого, абсолютного чувства.

Кто ничего не знает и не умеет думать, тот великий художник. А тот, кто ненавидит искусство, выше художника.

Прошлое — потенциальное будущее, как в минуте — все времена. Секунда — причина вечности.

В мире столько вещей, сколько концов в бесконечности, и каждая вещь ищет нашего познания.

Мы довольные, потому что можем делать, что захотим.

Кто придет раньше, кто придет позже, но все встретятся.

От родившегося ничего не требуется, кроме радости. Вселенная тянется к нам, а мы ее оттолкнем.

Все вещи смеются.

Душа мира — удивление.

Товарищ, нам пора перестать говорить: мы все понимаем.

Слово — знак бессилия, как и действие. Наша судьба — безмолвное знание. Но и через знание мы должны переступить.

Лучше всего быть ничем, тогда через тебя может протекать все. Пустота не имеет сопротивления, и вся вселенная — в пустоте.

Мы ищем возлюбленную — последнюю истину. Ее не надо ни искать, ни желать, тогда она придет сама.

Вечное отречение, быть нищим у нищих — это мы.

Если вселенная — невеста, поющая звезда, то мы выше ее — она вся в нас, и у нас еще осталось много места.

Нищий
<1921>

Душа человека — неприличное животное

(Фельетон о стервецах)

1. Рассуждение о СУТИ дела

Фельетон — это, в сущности, маленький манифест только что рожденного не по своей воле бандита, а по воле своих свах и бабушек: «исторической необходимости», «естественного хода вещей», «действительности» и прочих старых блудниц и гоморрщиц. Причем иногда, и чаще всего коммунист, вдруг ощущает себя как бандита и в сердце его радостно и свободно начинает выть справедливый чудесный зверь. Такой «коммунист» кажется всем неприличным: у него оголилась душа, он начинает смеяться, надевает обыкновенные штаны и уходит «домой» — в цех.

— Товарищ! — говорят ему. — Надо жить только в гостиных и залах души. А ты живешь в клозете. Опомнись, брат. Не смотри чертом… Не собирай нищих за городом. Ты думаешь, они способны направить революцию. Нет, брат, оставь; не тряси штанами нищими, мы и брюки видали…

И они замолчали. Другой, что говорил, ушел. Остался один, у кого в сердце зверь и душа свободна от белья и сапогов приличий. Он видел остро и радостно. Его тело скрипело под напором крови и горело, как огнедышащий вулкан. В голове танцевали четкие фигуры

развратных мыслей. Он был один, один — с неисчислимыми массами неведомых, идущих к нему товарищей, решивших взорвать мир без определенной цели, без программ и политики, а ради самих себя, ради своей страсти к невозможному…

Он увидел весь мир во всем его приличии и свою душу во всем ее неприличии. Первое дело он снял шляпу жизни — жену — и отпустил ее домой, в деревню. Пусть песни вечером поёт. Он и песню для неё сочинил и посвятил её ей.

Теперь он глядел на старую жабу — действительность, — и от её мелочей у него нутро затихало.

Он же был динамитом действительности и радовался своей справедливости.

Подойдет его время. Пока же он и спит, и обедает в клозете жизни — своей душе.

Он знал одно: эти мелочи — вся истина жизни. Идеал, дух и прочие юбки старых дев — это суть только заблуждающаяся материя.

2. Революционер в полном облачении

Площадь. Красные войска, рабочие, женщины, дети. После дождя вся земля под стеклом. Гремит и движется под солнцем живая революция. Никто не верит, что есть невозможное.

Парад. Черные чертики — фотографы — снимают пролетариат. Люди в полном облачении, т. е. галифе, нагане, коже и т. д., устанавливают порядок, чтобы было приличное лицо у революции.

К суетящейся хохочущей толпе, повторившей на квадратной сажени Октябрь, подскакивает официальный революционер, бритый и даже слегка напудренный. Так чуть-чуть, чтобы нос не блестел

— Осади, осади назад — говорят вам.

Рабочие и женщины осадили. Они вполне поняли, революция затихла. Галифе скакнуло дальше.

Революция сменилась «порядком» и парадом.

3. Мертвые ДУШИ в советской бричке

Едет советская бричка. В ней солидный мужчина, разбрюзгшая на ворованных харчах барыня, кучер и кобелек.

Это едут по всем мостовым, улицам и переулкам мертвые души в советских бричках. Едут и едут, никак не доедут. А ведь, доедут — придет время. Доедут до рабочего ада, и им там воткнут железный шток сквозь пупок. Мечутся мертвые тени в живых городах и ждут они страшного суда, рабочей расправы.

4. Необъяснимые чудеса

Чудеса эти — беременные мужчины, которые идут домой с мельниц. Стражи у ворот следят.

— Ты куда?

— Домой, кончил.

— Ага, кончил. Открой рот… Ну, проходи.

Или там.

— Даешь?

— Берешь.

— Проходишь.

В селе Лупцеватом объявилась икона божьей матери-троеручицы.

А у нас чудеса еще почище — мельники, солидные приличные мужчины, по вечерам беременеют и еле доходят с работы домой, где и опоражниваются.

5. Резюме
Один рабочий объяснил это слово так:
— Режь умней.
А другой ему ответил:
— Ничего, глотай без ножа. Суй пальцем.

Жизнь до конца

[текст отсутствует]

Великая работа

[текст отсутствует]

Реввоенсовет Земли

[текст отсутствует]

Равенство в страдании

[текст отсутствует]

Земчека (Черный Реввоенсовет)

[текст отсутствует]

По родимому краю

[текст отсутствует]

О ликвидации катастроф сельского хозяйства

[текст отсутствует]

Огни Волховстроя

[текст отсутствует]

Страна бедняков
(Очерки Черноземной области)

I. Родина

Мы ехали по чистому русскому черноземному полю, кругом была пустота как в межпланетном пространстве. Гулкая осенняя дорога уводила нас вглубь незаселенных мест, где была одна древняя природа — потерянная, задумавшаяся душа.

Тишина, поле и добродушный человек — это вещи, которые скоро жить перестанут, поэтому я в них вглядывался.

Последние годы моей жизни — это езда и нескончаемая работа ради расхода и

утешения души, борьба с человеческим добродушием и неспешностью, борьба с разлегшейся бесформенной коровьей землей, которую сносит из года в год вода в океаны, борьба за прочную человеческую судьбу, которую не колышет случай и смерть. Я был мелиоратором, и я воевал, поелику мог, с природой за сохранение дара плодородия в почве.

Поэтому я и теперь ехал…

Самый милый скот — лошади. Самые мудрые люди — ямщики. Все дороги в России — дальние, глядеть нечего, кругом — ветхость и пустошь, поэтому ямщики привыкли думать. Каждый из них живет не из любви к жене и не из средостения к имуществу на своем дворе, а из глубокой сердечной думы, которую он зря никому не поведает. Если спросишь, он скажет:

— Живу, как следует быть, ем еду и вожу людей по сурьезным делам, — и дернет вожжи, — нно, тяни — не удручай, потягивай — не скучай.

Ехал со мной в этот раз один скучный человек, не уроженец черноземного края. Все время он говорил о разной, мало питательной, ерунде. Такие люди в революцию боялись умереть с голоду и копили сухари вперед на десятки лет.

Однако доняла нас дорога, и продолжительность времени, даже тоска по родным взяла. Кругом все одинаково. Ни зверя, ни человека, как будто все попрятались и занимаются основным делом жизни — размножением. Я сказал об этом нашему кучеру.

— Нет тебе ни дьявола, ни какого удовольствия, — сказал кучер, — а баба — дело приятное и протяжное. Расходу душе нет — вот почему. А мужик сам на это не падок. Ежели б душевность какая иная промеж людей была, баба давно ослобонилась и заскорбела бы.

— А я люблю, я могу, — сказал человек, едущий с нами и говоривший все время одну скуку. — Бывало, наденешь котелок, возьмешь трость, прыщи попудришь — и пошел. В саду — музыка. Найдешь барышню, — а все они, я официально удостоверяю, дурочки, но это только хорошо. Рассказываешь что-нибудь ей приятное, как сочинитель, и сам себя слушаешь, ведешь за мякоть руки, оно сразу как-то поблажеет на душе. А все они от дурости пухлые, беспокойства никакого днем не имеют, и забота в голове не держится, там для заботы места мало. А потом спишь, как землекоп. Молодость была.

— Жить с бабой сладко, а жизнь пройдет гадко, — вставил ни к чему кучер, должно быть, думавший сам по себе, и задергал вожжей. — До чего ж лошади стали праличи, двадцати верст <не> отъехали и уже окорачиваются.

Вдруг поднялся из-за дальних земель месяц. В пустынном воздухе, над порожней землей, он не спеша и мудро пошел выше, без суеты и наверняка зная, что дорога ему открыта и встретиться не с кем. Я был всегда уверен, что человек рожден для необычайного дела и даже до месяца у него есть касательство и когда-нибудь месяц встретит человека на своей глухой проселочной дороге.

Сопутствовавший мне человек опять начал говорить разную суету — о домашних делах, молодых женщинах и целительности степей, — так, что можно было проломить ему голову.

— Штой-то ты все одни скушные слова говоришь? — сказал кучер и протяжно вздохнул как заключенный в тюрьму.

Кто-то мне говорил: вы богаты не почвой, не солнцем, а латнинской глиной и не другим природным инвентарем, а людьми.

Неправда! Человек, подвешенный в эфире, — ничто. Только в сочетании с родиной и миром, он — властелин своей судьбы и гроза будущего.

Родина, еще никто не постиг твоей прелести, ты — незамужняя!

Недра твои немы и плотны. Степи целостны и объяты вечным ветром, и редко в твоем пространстве дыхание человека.

Хутора трудятся над почвой, но труд их — не бой, а ветхий завет и похож на полевой колокольный звон.

Как льдина, выброшенная весенним потоком в овраг и тающая в мае, моя родина — остров прошлого, рядом с нею и над нею уже давно звенит зной будущего и распускается лето промышленности, царство недр, геологии и металлического социализма.

Родина, еще не выслушана до конца вечерняя песенка твоей мошки, а уже стелется каменноугольный дым по траве и начинает буйствовать ярый труд — новая стихия земли, решающая судьбу и ветра, и воды, и метелей, и всех других стихий, действующих с начала мира или немного позже.

Родина, так осталась ты не рассказанной и не запечатленной, — и образ твой скоро забудется, — а мне было некогда.

II. Происхождение бедности

Задолго до революции Центрально-Черноземная область (Воронежская, Курская, Тамбовская, Орловская губ. и частично Тульская и Пензенская) уже нищала.

Область расположена в глубинах континента, она страшно бедна естественными открытыми водоемами. Кроме Дона, главной водной артерии области, почти все реки заболочены и служат очагами малярийной заразы. Малярийная эпидемия — разрушительнейшее бедствие области.

Гидрологическая бедность обусловила собою способ заселения области. Села расположились и разрослись в древних долинах рек — у природной воды. Огромное большинство населения живет в многодворных поселениях, где число дворов достигает 1000 и выше. Стало быть, у большинства земледельцев, живущих в таких селениях, земля отстоит от хозяйственной базы — двора за 5–10–20 и даже 30 верст. При таких «холостых» расстояниях прогрессивное земледелие совершенно невозможно. Возможно лишь некоторое мертвое статистическое состояние — скудное прокормление, и то не год в год, что по отношению к общему темпу роста производительных сил страны представляет регресс. Если земля от двора за 10–15 верст, то на ней может гнездиться только трехполье, самая дикая и отсталая форма земледелия.

Агрономически рациональные поселки не должны превышать 40–50 дворов. Стало быть, создание сети искусственных водоемов и источников, затем расселение крупных сел к этой искусственно добытой воде — одна из главных дорог к победе над бедностью. Главное горе наше (а также и типичного засушливого юго-востока) в том, что ни мужик, ни даже агроном не знают природы области, в которой они действуют. Россия, как известно, заселялась с северо-запада. Заселение нашей области кончилось сравнительно недавно. Поселенцы, пришедшие в Черноземную область из районов устойчивого, достаточного и даже избыточного увлажнения, принесли с собой и земледельческую культуру своей родины. А наша область — зона неустойчивого увлажнения, влаги часто нехватка, а хозяйство ведется таким способом и с такой техникой, как будто влаги всегда достаточно — по-западному. Это наследство, которое крестьянин черноземного края никак не может отдать в приданое своей нищете. Нам нужна специфическая черноземная организация с.х., соответствующая естественным условиям нашего района.

Области нужна промышленность, компенсирующая ее нехватки в годы невзгод и стабилизирующая активную половину ее баланса.

Есть ли для развития промышленности в области благоприятные естественные условия? Да, они велики.

У нас есть огромные запасы агрономических руд — фосфориты (сырье для удобрения).

У нас есть цементные мергеля, по химическому составу выше знаменитых новороссийских. Причем, благодаря природным отличным качествам, возможно даже кустарное производство цемента. Вблизи только ст. Подгорная ЮВЖД (Воронежская губ.) цементных мергелей залегает сотни миллионов тонн. Здесь возможно крупнейшее производство цемента, и он будет дешевле новороссийского и вольского цемента потому, что его производство будет ближе к промышленным центрам республики. У нас есть глины (напр., знаменитая латнинская глина). У нас возможно крупное сахарное производство, и к этому область уже переходит, с каждым годом увеличивая площадь посева свеклы и пуская старые заводы. Есть торф. Вообще, у нас неисчислимо много добра в земле.

Почва у нас хороша, но то, что под почвой, — еще лучше. Вот, занимаясь не только почвой, но и «подпочвой», найдя правильное, оптимальное соотношение между с.х. и промышленностью, можно не только вывести область из ее дикого, нищего, заколдованного состояния, но и пустить впереди бури растущих производительных сил республики.

Черноземная область как район возможной промышленности еще малооткрытая страна. Но ясно, для фундамента ее роста и благополучия одна почва тонка, нужны недра. Почвы у нас разъедают овраги, умерщвляет суховей (в область уже просунулся язык пустыни из юго-востока), застилают кислые болота и завоевывает слегка песок. Под действием таких противоположных активных сил природы находится у нас почва. Видно, какое крайне ненадежное дело заниматься одним лишь сельским хозяйством, несмотря на одаренность почвы плодородием. Чтобы лишь немного сделать сельское хозяйство устойчивым, к нему надо прибавить массу техники и организации. Но было бы ошибкой стоять на одном сельском хозяйстве.

Сочетание агрономии с геологией — вот в чем весь вопрос черноземной области. Страна без промышленности — незамужняя жена.

Об уже идущем восстановлении черноземной области и о ее людях — в следующем очерке.

Питомник нового человека

У одного советского писателя есть очень странная и очень красивая легенда: смертельно утомленный большевик видит неясный сон. Идеи, волновавшие большевика, конечно, получили свое начало в действительной жизни. Во сне лишь продолжалась дневная работа мозга, только в более бесформенном и чувственном виде. Утром большевик восстановил сновидение. Получилось следующее:

«Изумрудная земля. Волнующая бесстрашная жизнь человечества. Природа более огромна и более сложна, чем наяву. Но она не губит людей, а полна обаяния для них. Работа природы возбуждает людей, так же, как ритмический гром мощной отличной машины. Но природа не машина — она живая, поэтому от нее исходит тревожное обаяние, как любовь. Людей на земле не два миллиарда, как нынче, а в тысячи раз больше, но нет бедствий и тесноты. Жизнь хороша до разрыва сердца, человек напряжен до крайности, но нет блаженной скотской гармонии.

Потом — ливень, потоп, черное солнце, ревущая судорога вселенной — и земной шар из изумрудной звезды стал комком мокрой глины. Остались разрозненные бродячие кучки бывшего мощного человечества. Природа продолжала резко меняться. Она являлась каждый день новой, а человек, сотворивший некогда из темной звезды изумруд, увидел, что его архитектура погибла. Надо было снова изучить в корне изменившийся мир, чтобы когда-нибудь снова превратить его в зеленый изумруд. Но человек, оставшийся от изумрудного мира, ничего не мог понять в новой природе. Он знал старый мир — до катастрофы, — у того были другие законы движения; человек был настроен на те, старые, явления и только ими мог командовать. Теперь же мир изменился принципиально, поэтому голова человека, сердце человека, чувства человека стали недействительными, ибо они были воспитаны вчерашним изумрудным днем. Человек растерялся, и в этом была причина его массовой гибели. Потребовался новый человек, потребовались эпохи работы и лабиринты тоски, чтобы переделать все свое человеческое оборудование и превозмочь сместившуюся природу: тогда вновь земля будет изумрудом, а человечество его цветом. Одним словом, человек и природа должны восстановить порванные добрые отношения. Порвала их природа, но человек должен сам измениться и изменить природу — так, чтобы добрые отношения восстановились».

Герой рассказа твердо знает, что в том изумрудном мире, приснившемся ему, не было чувства времени. После всемирной катастрофы это чувство появилось. Это значит, что появилась история. Появилась! Значит, она может и кончиться? Да, может, когда земля

усилиями человека превратится в большую обитель созревшего человека, прокаленного адом борьбы, смерти, мысли и работы. Тогда история есть промежуток между потерянным и возвращенным изумрудным миром. Да — и этот путь надо пройти, сжав зубы, сдирая кожу со своего живого тела.

Быть может, в потерянном роскошном мире жил не человек, а лучшее существо. Лучшее существо, как более нежное, погибло, родив из себя грубого терпеливого выродка — человека, тварь эпохи бедствий. Человек есть специально, так сказать, рабочий истории. Он должен переродить себя, перемесить всю природу, соответственно своей цели, и в последний день своей жизни, у конца истории, — когда все будет готово, — родить существо, подобное по гибшему в изумрудном мире. Накануне той великой звездной эпохи человек будет выключен из жизни — он превозмог все страдания, но износился и больше негоден. Его арена — история — свернулась навсегда.

Большевику — герою рассказа — было радостно в тот день. Он знал имя изумрудному земному шару — коммунизм. Он перевел в чувство свои помыслы и политические вожделения, он засмеялся, отдохнул в одну ночь и бросился в гущу терпеливого ежедневного труда.

Герой рассказа почерпнул в фантастическом сонном видении удовлетворение своей философской умонастроенности. Он забыл, что та мгновенная космическая катастрофа, разрушившая изумрудный мир, не всем памятное дело и поэтому она мечта. Но писатель имел в виду чувства своего героя, а не науку, поэтому писатель имел право толковать природу с точки зрения отдельного человека. Искусство — не наука: у него каждое явление жизни имеет адрес и фамилию. А наука работает над безличными огромными суммами однородных явлений и выводит среднее, равнодействующее, оставляя за бортом личные отличия фактов и живых существ. Наука ищет однообразия во многом, а искусство — своеобразия в отдельном.

Сон большевика мы привели потому, чтобы пользоваться им дальше, как средством разъяснения. Наша тема заключается в объяснении будущего типа человека, который должен сменить ныне живущий тип. Постараемся это сделать совершенно объективно.

Современная эпоха имеет одну странную аномалию, то есть неравномерное развитие. Науки о природе достигли страшной высоты. Мы не будем на этом задерживаться. Скажем, что, если бы осуществить все современные научные открытия, человечество было бы материально счастливо. Исторические же науки и социология, наоборот, безнадежно отстали от наук о природе. В самом деле, с точки зрения естественного строения земли, распределения ее производительных сил, способа их наилучшей эксплуатации, с точки зрения производства самой же науки — производства насквозь социального, так сказать, беспрерывно всемирного — капитализм есть чушь и дикость. При высоте современного естествознания, пользоваться капитализмом, как формой производства и общежития, так же глупо и невыгодно, как посылать телеграмму на подводе при наличии радио.

На самом деле между социологией и естествознанием в голове человека и в живой действительности произошел разрыв. Разве не смешно, что один и тот же человек открывает и называет вещество, из которого построена вселенная, раскалывает на части атом и одновременно верит в бога и в небесное помазанничество короля своего отечества? Так именно поступает один английский ученый.

Правда, все это рассуждение для советского читателя недействительно. Октябрьская революция на месте провала социологических знаний и фактов возвела гору социальной революции. Этим событием социология догнала технику и естествознание. Если аэроплан может лететь со скоростью 400 верст в час и требует, чтобы земной шар был сплошным аэродромом, то этому соответствует социализм. Эфир и электричество также требуют для своего использования социализма. Это всем ясно. Капитализму же соответствовал самое большее — паровоз.

Но в капиталистических странах разрыв между естествознанием (в широком смысле) и социальной действительностью есть. И этот разрыв ведет к тому, что рост самого

естествознания и связанной с ним техники приостанавливается. Это опять-таки понятно: сложный процесс современной науки требует для себя всемирных масштабов, а не территорий и диких условностей буржуазного государства. Вот почему американский писатель Вудворт говорит, что надо предавать казни изобретателей и исследователей — Америке не нужны технические открытия, Америке необходимо изменить свой социальный строй, иначе она выродится в толпу идиотов. Вудворт боится, что если вовремя не подравнять уровень социального устройства с уровнем науки, то исчезнет и сама наука. Поэтому он предлагает приостановить пока науку, чтобы успеть дотянуть до нее социальные отношения.

Вышло, что человек, трудясь над переделкой мира, забывал параллельно переделывать себя. Поэтому великое естествознание шло человеку не в пользу и в спасение, а в погибель. Пример этому — война 1914 года.

«Завет изумрудного мира» — об одновременной работе над миром и над собой — был забыт.

Начало нового человека положено в Советской России. Потому что в Советской России изменяется среда, которая питает и образует человека, то есть общественное устройство. Что же это за новый человек?

«Изумрудный человек» погиб оттого, что не перенес всемирной естественной катастрофы, хотя в свое время он создал «из темной звезды изумрудный мир». Просто человек — существо, преобразующее неряшливый катастрофический мир, — выжил оттого, что родил в себе и пустил в действие новый жизненный орган тела — мозг. Этот мозг дал человеку волшебную силу для сопротивления всем ревущим смертоносным стихиям. Мозг рос на протяжении неисчислимых эпох, и им ныне освещена почти вся природа. Мозг человека есть обеспечение его конечной победы над всем миром. Но одновременно в человеке существуют десятки чувств и страстей, зовущих его предаться наслаждениям и забыть свою человеческую историческую работу. Человек любит есть, любит женщину, ищет покоя, желает личного смысла жизни и так далее. Каждая из этих страстей, доведенная до предельного напряжения, способна разрушить, рассосать силу сознающего мозга. Мозг беспрерывно откупается от этих страстей. Он выдумывает средства, чтобы человек наслаждался, но чтобы от этих наслаждений не разрушалось его тело. Для мозговой силы нужно цепкое здоровье, и в распутном теле не может родиться большая мысль. В сущности, мозг все время хочет стать диктатором человеческого тела — он желает мобилизовать все силы организма только для своего питания. Это ему не удается — отсюда трагедия личности и быта.

Вероятно, мозг в конце концов откупится: он изобретет тысячи предохранений для человеческого тела, чтобы оно могло предаваться всем своим страстям, но не иссякать преждевременно и добросовестно питать голову кровью. Это будет как игрушки большого человека для маленького ребенка.

Советский Союз представляет собой для мозга сосущий рынок. В самом деле, постройка социалистического общества — это предприятие невиданного масштаба. Социализм включает в себя почти немедленную реализацию всех достижений науки, и, больше того, он предъявляет спрос на новые открытия. Вспомним, что социализму пришлось экстренно и заново изучать территорию и народы Союза, пересмотреть недра, создавать центры энергии, поправлять природу для устройства путей сообщения и вести тонкую дипломатию с внешним капитализмом, перешить всю микроскопическую ткань человеческих отношений, создать практическую философию и многое другое.

Если вспомнить открытие хребта Черского в Северо-Восточной Сибири, Волхов, Днепр, Свирь, Волго-Дон, авиационные успехи, кристаллический аккумулятор Иоффе, ветродвигатель Уфимцева, массовое рабочее изобретательство и прочее, то слова о постройке социализма получат, так сказать, конкретные местоимения.

Социализм, как известно, задался целью догнать и перегнать капитализм во всех его областях — в производстве, в культуре, в формах общежития. Это возможно только тогда,

когда в Советском Союзе действует более высокий тип человека, чем в капиталистических странах. Что значит более высокий тип человека? Это значит более энергичный, более напряженный, более одаренный и продуктивный в мозговом отношении. Ведь ничего нельзя сделать, не сознавая. Что заставит советского человека, и уже заставляет, стать более разумным? Доброе желание? Нет: угроза гибели. Эта причина толкнет советского человека на шаг к своему внутреннему преобразованию. Этим шагом он опередит тип капиталистического человека. Понятно, что новый человек сам не осознает и не оценит своего перерождения — оно появится как бы бессознательно и незаметно. Вся мощь объективных непререкаемых условий ляжет на человека и зарядит его мозг острой силой.

Нельзя же опередить капитализм, не имея самого главного инструмента для этого опережения — человека. Если мы хотим вырасти выше капитализма, то наш человек должен быть биологически лучше оборудован, чем человек капитализма. То есть он должен иметь лучший мозг. И притом лучший мозг в непосредственном физиологическом смысле. Марксизм знает, как податлив человек, даже биологически, под влиянием социальных и экономических условий. Сейчас мировые и исторические условия для человека советских стран таковы, что ему нужно подаваться в сторону выращивания своего мозга или быть растертым капитализмом. В этом — внутренне-биологическое последствие Октябрьской революции. Последствие, на которое прямого расчета не было. Но это так. Если капитализм произвел условия, в которых пролетарий превращался в идиота, то социализм перевернул эти условия так, что пролетарий превращается в одаренного человека. Это физиологические органические выводы различных социальных порядков. Это очень ясно.

Социализм есть теплый дождь на почву сознания. Социализм есть спрос на мозговую продукцию. Из этого спроса вырастает предложение. Все вместе создает почву для умственного обогащения человека. Этой почвы в капитализме не имеется — там люди отстают.

В ближайшие же годы мы будем свидетелями, как капитализм начнет приглашать людей искусства и науки со стороны, то есть из социалистических стран. Америка это уже делает сейчас. Причина такого явления — в иссякании творческих сил капиталистического общества. С советской точки зрения искусство нынешних Европы и Америки есть сплошная халтура. Доказательств не требуется — они общеизвестны.

Дальше и последнее. Растущее сознание социалистического человека незаметно, так сказать, демобилизует порочные страсти тела. Сила, которая шла на питание этих страстей, всасывается вверх для мозговой деятельности, оставляя внизу пустое место. Таким образом разрубаются и решаются вопросы пола, быта, искусства, неразрешимые при капитализме.

Социалистическое общество открыло шлюзы для потока сознания — этого достаточно для сотворения нового человека. Сознание в камеру шлюза пройдет, а пороки защемятся и отвалятся в верхнем плессе.

Новый человек — это не явное «сошествие Св. Духа». Это органическое, медленное и потому неэффективное явление. Новый человек уже живет, фантастическое существо будущего уже действует, но глупо было бы указывать его адрес и фамилию.

Что объективно характеризует нового, социалистического, человека? Несомненно, мозговой прирост, то есть изменение в мозгу, в сторону его усиления, и связанные с этим органические перемещения.

К изумрудной звезде, приснившейся утомленному большевику, сделан крупный шаг. История «проходится». Земное тесто будет превращено в кристалл, и человек станет его зеленым цветом — цветом надежды на действительное овладение вселенной.

<1926>

О первой социалистической трагедии

Надо не высовываться и не упиваться жизнью: наше время лучше и серьезней, чем

блаженное наслаждение. Всякий упивающийся обязательно попадает и гибнет, как мышонок, который лезет в мышеловку, чтобы «упиться» салом на приманке. Кругом нас много сала, но каждый кусок на приманке. Надо быть в рядах обыкновенных людей терпеливой социалистической работы, больше ничего.

Этому настроению и сознанию соответствует устройство природы. Она не велика и не обильна. Или так жестко устроена, что свое обилие и величие не отдавала еще никому. Это и хорошо, иначе — в историческом времени — всю природу давно бы разворовали, растратили, проели, упились бы ею до самых ее костей: аппетита всегда хватило бы. Достаточно, чтобы физический мир не имел одного своего закона, правда, основного закона — диалектики, и в самые немногие века мир был бы уничтожен людьми начисто. Больше того, и без людей в таком случае природа истребилась бы сама по себе вдребезги. Диалектика наверно есть выражение скупости, трудно оборимой жесткости конструкции природы, и лишь благодаря этому стало возможно историческое воспитание человечества. А то бы все давно кончилось на земле, как игра ребенка с конфетами, которые растаяли в его руках, и он не успел их даже съесть.

В чем же истина современной нам исторической картины?

Конечно, эта картина трагична, — уже потому, что действительная историческая работа совершается не на всей земле, а только на меньшей ее части с огромной перегрузкой.

Истина, по-моему, в том, что «техника… решает все». Техника это и есть сюжет современной исторической трагедии, понимая под техникой не один комплекс искусственных орудий производства, а и организацию общества, обоснованную техникой производства, и даже идеологию. Идеология, между прочим, находится не в надстройке, не на «высоте», а внутри, в середине общественного чувства общества. Точнее говоря, в технику надо включить и самого техника — человека, чтобы не получилось чугунного понимания вопроса.

Между техникой и природой трагическая ситуация. Цель техники — «дайте мне точку опоры, я переверну мир». А конструкция природы такова, что она не любит, когда ее обыгрывают: мир перевернуть можно, подобрав нужные моменты рычага, однако надо проиграть в пути и во времени хода длинного рычага столько, что практически победа будет бесполезной. Это элементарный эпизод диалектики. Возьмем современный факт: расщепление атомного ядра. То же самое. Настанет всемирный час, когда мы, затратив на разрушение атома П — количество энергии, получим в результате П+1 и этим убогим добавком будем так довольны, потому что он, абсолютный выигрыш, получен в результате как бы искусственного изменения самого принципа природы, т. е. диалектики. Природа держится замкнуто, она способна работать лишь так на так, даже с надбавкой в свою пользу, а техника напрягается сделать наоборот. Внешний мир защищен против нас диалектикой. Поэтому, пусть это кажется парадоксом: диалектика природы есть наибольшее сопротивление для техники и враг человечества. Техника задумана и работает в опровержение или в смягчение диалектики. Удается ей пока это скромно, и поэтому мир для нас добрым быть еще не может.

Одновременно лишь диалектика является единственным нашим наставником и средством против ранней, бессмысленной гибели в детском наслаждении. Так же, как она же явилась силой, создавшей всю технику.

В социологии, в любви, в глубине человека диалектика действует столь же неизменно. Мужчина, имевший десятилетнего сына, оставил его с матерью, а сам женился на красавице. Ребенок затосковал по отцу и терпеливо, неумело повесился. Грамм наслаждения на одном конце уравновесился тонной могильной земли на другом. Отец взял с шеи ребенка бечеву и вскоре ушел за ним вслед, в могилу. Он хотел упиться невинной красавицей, он любовь хотел нести не как повинность с одной женой, а как удовольствие. Не упивайся — или умирай.

Некоторые наивные могут возразить: современный кризис производства опровергает такую точку зрения. Ничего не опровергает. Представьте сложнейшую арматуру общества

современного империализма и фашизма, истощающее измождение, уничтожение тамошнего человека, и станет ясно, за счет чего достигнуто увеличение производительных сил. Самоистребление в фашизме, война государств — есть потери высокого производства и отмщение за него. Трагический узел разрубается, не разрешаясь. В классическом смысле трагедии даже не получается. Мир без СССР несомненно уничтожился бы сам собою в течение одного ближайшего века.

Трагедия человека, вооруженного машиной и сердцем, и диалектикой природы, должна разрешиться в нашей стране путем социализма. Но надо понимать, что это задание очень серьезно. Древняя жизнь на «поверхности» природы еще могла добывать себе необходимое из отходов и извержений стихийных сил и веществ. Но мы лезем внутрь мира, а он давит нас в ответ с равнозначной силой.

1934

Горячая Арктика

[текст отсутствует]

Преодоление злодейства

[текст отсутствует]

Страхование урожая от недорода (Новая задача четвертой пятилетки)

[текст отсутствует]